Kunstgeschichte

Heinrich Douvermann

Ein niederrheinischer Künstler des 16. Jahrhunderts in Calcar und Xanten

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen
Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster

vorgelegt von

Carl Louis
aus Düsseldorf

1936
Buchdruckerei Karl Busch in Wattenscheid

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Januar 1936
Dekan: Herr Professor Dr. Jost Trier
Referent: Herr Professor Dr. Martin Wackernagel

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Für Bert Kaul

Inhalt

Einleitung: Die niederrheinische Situation und die „Douvermannfrage", Literaturübersicht 5

Hauptteil: Der Künstler Heinrich Douvermann . . . 14

I. Eine Zeittafel nach bisherigen Forschungen von Beißel, Clemen, Kamphausen, Lüthgen, Witte etc. 14

II. Douvermanns künstlerische Festlegung nach technischen Eigenarten und Handhabungen 18

III. Die Werke Douvermanns 23

a) in Calcar 23

1. Siebenschmerzenaltar 23

2. Magdalenenstatue 28

3. Crispinusmagdalena 31

4. Marienleuchter 34

b) in Xanten 36

1. Marienaltar 36

2. Büsten zum Hochaltar 40

3. Verkündung (Matthiasaltar) 42

c) außerhalb Xanten und Calcar, und die übrigen zugeschriebenen Werke 45

Schluß 52

Anmerkungen 55

Literaturverzeichnis 58

Einleitung

Die niederrheinische Situation und die „Douvermannfrage"

Für die Prinzipien des mittelalterlichen Lebens ist die scholastische Philosophie, begründet aus der Verbindung des Neuplatonismus, aristotelischer Logik und der Prädestinationslehre des Augustinus herrschend, soweit sich Menschen einer Zeit überhaupt von Strömungen philosophischer Richtung maßgebend beeinflussen lassen. Jedoch ist es so, daß nicht allein diese eine Richtung bestimmenden Einfluß ausübte. Gegen die Scholastik setzen sich, nach der immer wiederkehrenden Regel von actio und reactio, Richtungen durch, die Spaltungen und Trennungen der Auffassungen herbeiführen. Der Realismus des Anselm von Canterbury und der Nominalismus sind solche Erscheinungen.

Als im 13. Jahrhundert durch arabische Philosophen die Lehre des Aristoteles, oder doch seine Naturphilosophie, bekannt wird, beginnt der Einfluß eines Mannes, der sich in stärkstem Maße diesem Studium widmet, geltend zu werden: der Einfluß des Thomas von Aquin. Er stützt sich auf die Gnadenlehre des Augustinus, bestreitet aber die Unbefleckte Empfängnis Mariä. Gegen ihn treten die Scotisten auf, die aus der Lehre des Pelagius schöpfen, und die Auffassung des Semipelagianismus fördern. Ihr direkter Gegensatz zu Thomas liegt darin, daß sie die Unbefleckte Empfängnis Mariä behaupten und den Mariendienst befürworten und unterstützen. Wohl neigt der Papst ebenfalls zu der Auffassung der Scotisten, was die Meinung über die Unbefleckte Empfängnis betrifft, aber die Thomisten sind, da sie von den Dominikanern aufs stärkste unterstützt werden, in der kräftigeren Mehrzahl, so daß die thomistische Lehre die Überhand gewinnt und vorläufig behält.

Thomas von Aquin hat das Eingehen aller menschlichen Dinge im Letzten in das Göttliche als die wahre Möglichkeit erkannt, und das stufenweise Hinkommen des Menschen zu Gott durch die Hinneigung. Aber die thomistische Erkenntnislehre, die Verschmelzung des Göttlichen mit dem Menschlichen, löst sich immer mehr auf in eine, dem Anthropozentrischen sich nähernde Erscheinung. Der Zwiespalt, der von Anbeginn innerhalb der Lehren bestand, ermöglicht es zu einem großen Teil mit, daß die völlige Trennung durch die Reformation bald erfolgen konnte. Der Boden ist vorbereitet.

Aus der mystischen Versunkenheit will man hinaus in die biologische Vitalität. Man will sich, da man die Größe des Versunkenseins in Gott nicht richtig deuten und auch nicht erkennen kann, „befreien" zu sich selbst. Aus dem Verbundensein mit Gott will man sich lösen, um die Werte im Menschen selbst erst einmal individualistisch einschätzen zu können, denn man vermißt doch den „freien Menschen", der losgelöst von allem Überweltlichen, mit seinem menschlichen Sein als ein Abgeschlossenes zu erkennen sein soll. Daß damit der „Befreiung von Gott" alle Wege geebnet sind, liegt offen zutage. Der erste Anstoß müßte genügen, um das schon wankende Gebäude zum mindesten stark zu erschüttern.

Hus ist wohl der erste, der direkt gegen das mittelalterliche Lebensprinzip angeht und durch seine Auffassung von der Unmittelbarkeit des Lebens, der Zeit einen starken Stoß versetzt.

Wir können nun feststellen, daß das, was zu Beginn des 16. Jahrhunderts geschieht, die Menschen und ihre Zeit nicht unvorbereitet trifft, vielmehr, daß es von vielen mit Begeisterung aufgenommen wird. Es geschieht also kein Umschwung von ja auf nein, wie ihn im allgemeinen eine Revolution mit sich bringen muß, sondern es äußert sich vielmehr nur die persönliche Meinung und Neigung des Einzelnen entweder zur Dogmatik oder zur „Freiheit des Christenmenschen". Es ist weniger die Zeit einer Reformation als eine Zeit, die auch dem anders Denkenden die Möglichkeit bietet, sich zu einem anderen Gedanken zu bekennen. Ein eigentlicher Umbruch vollzieht sich also nicht, es wird wohl mehr nur eine altera pars geschaffen, der sich nach kurzer Zeit ja auch schon seine politische Selbständigkeit zu sichern versteht. Die neu entstandene Richtung trägt mehr den Charakter einer Partei als einer alles neu formenden und restlos befriedigenden Richtung, und daraus ergibt sich auch, daß ganze Gebiete Deutschlands von ihr unberührt bleiben.

Luther löste das Irdische vom Göttlichen vollständig, so wie es die Zeit vorher philosophisch vorbereitet hatte. Er leugnete die Möglichkeit des Hineinlebens in das Göttliche. Himmel und Erde sind zwei grundverschiedene Dinge, die eine Vereinigung nur dann zulassen, wenn Gott selbst durch die Gnade seine Hand dazu reicht; sonst ist der Mensch auf sich angewiesen und soll sich erneuern, „reformieren" durch sich selbst als aktives, vitales, lebensbejahendes Wesen, das Gott im Letzten sich selbst überlassen hat.

Mag sein, daß Luther diese Dinge selbst soweit nicht gesehen hat, wir sind heute jedenfalls in der Lage, sie überschauend so zu kennzeichnen, und wir brauchen diese Erkenntnis, um daraus Folgerungen ablesen zu können für die Situation, die sich um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert zeigt.

In ihrer religiös-politischen Konsequenz nun sind diese Ereignisse für die Betrachtung unwesentlich, uns hat hier nur die

Folge zu interessieren, die diese Erscheinungen auf künstlerischem Gebiet zeigten.

Und dabei ergibt sich, daß nun das religiöse Kunstwerk, das ja eine Stufe auf dem Wege des Hineinvertiefens in das Göttliche ist, völlig überflüssig oder doch sehr viel weniger wesentlich wird. Es erscheint immer mehr als eine Applikation, die der allzugroßen Nüchternheit entgegentreten soll und die man dem ja nun doch notwendigen Raum zukommen lassen will, mit der man aber im letzten Grunde — außer vielleicht dem rein technischen Kunstwerte — nichts beginnen kann.

Wie nun erklärt es sich, daß am Niederrhein hiervon nichts zu spüren ist?

Wohl wissen wir, daß die Arbeit eine Zeitlang gestockt hat, aber ein scharfer Trennungsstrich oder gar eine Kluft oder ein Schnitt ist nicht festzustellen.

Wir sahen oben, daß im wesentlichen weniger eine neu formende Einrichtung als eine Partei geschaffen wurde, und mehr einer sich vordrängenden Meinung, die sich selbständig zu machen sucht, Rechnung getragen wird. Damit aber sind nicht immer alle Menschen einverstanden und gleicherweise zufrieden, so daß ganze Gebiete sich nicht anschließen. Und eines dieser Gebiete ist der Niederrhein. Hinzu kommt, daß dieser Teil Deutschlands im allgemeinen verschont geblieben ist von innerpolitischen und -geistigen Wirren, und weiterhin, daß er geistig mehr jedenfalls zum Westen als zum Osten und zum Süden neigte. Seine Wirtschaft ist gesund und stark, und was wohl noch wichtiger ist, der Niederrhein ist gut und tief religiös.

Als weiteres tritt noch hinzu, daß die Lebensauffassung des Niederrheiners revolutionären Dingen fern steht. Er hat einen klugen Sinn, der sich mit wohlabgewogener Nüchternheit paart. Er liebt nicht das laut Schreiende, das sich meistbietend Anpreisende, sondern er schätzt mehr das sich klar, deutlich-eindeutig und sachlich Gebende. Er ist ein fleißiger und tüchtiger Arbeiter, der das, was er begonnen hat oder was die Überlieferung ihm überbracht hat, weiterpflegt und weiterführt, unbekümmert um Eindrücke und Einflüsse, die neu an ihn herantreten.

Am Niederrhein treffen die Dinge also auf einen unbeteiligten Menschen, der allerdings, und das muß gesagt werden, um Irrtümer zu vermeiden, sich nun nicht nur in Ablehnung befindet. Er ist ablehnend, aber doch tolerant, was sich in verschiedenen außerhalb liegenden Dingen wohl erkennen läßt.

Trefflich zeigt dies Kamphausen[1]) in seiner Einleitung.

---

[1]) Alfred Kamphausen, a. a. O. S. 1: „So zeigt das 16. Jahrhundert, dessen religiöse und politische Wirren die Welt aus den Angeln zu heben schienen, am Niederrhein keinen Fanatismus, keine verbissenen Kämpfe, sondern vielmehr Duldung und freie Aufnahme all dessen, was sich sachlich und zielklar gab. Wenn das Herrscherhaus beim alten Glauben verblieb, so ließ es doch, trotz äußerer Anfeindung, den Hofprediger Mykonius nach Luthers Weise

Es findet sich am Niederrhein ein sehr ausgeprägter Mariendienst, in den ja nun auch gerade unser Künstler, Heinrich Douvermann, besonders einbezogen ist.

Die Dominikaner verbreiten die thomistische Lehre, und es ist merkwürdig festzustellen, daß gerade am Niederrhein Orden für die künstlerische Tätigkeit sich einsetzten.[1])

Ja, die Geistlichen waren selbst als Künstler tätig.[2])

Die Verehrung der Gottesmutter läßt sich schon in den frühesten Zeiten nachweisen.[3]) Um 400 soll Bischof Felix vor den Mauern von Trier eine Basilika errichtet haben. Rheinabwärts, in Holland wurden c. 650 Marienkirchen gebaut und in Utrecht

---

in Düsseldorf wirken. Johann III. zog zwar mit zur Belagerung der Wiedertäuferstadt Münster, gab aber seine Tochter Sybilla dem Protestanten Johann Friedrich von Sachsen zur Frau; Wilhelm der Reiche unterschrieb 1543 die Forderung Karls V., seine Untertanen zu dem alten Glauben zurückzuführen, hatte aber im gleichen Jahre das Abendmahl in beiderlei Gestalt genommen, ließ es trotz des Venloer Vertrages zu, daß 1568 in Wesel die erste evangelische Synode eröffnet wurde. Eine weitgehende Duldung zeichnete den Niederrhein in dieser ganzen Zeit aus. Dabei hielt man sich von allem Revolutonären fern: Als die Wiedertäufer in das Land einfallen wollten, genügte in Kleve ein Reiteraufgebot, um sie zu vertreiben. Verhetzungen waren dem nüchternen Volke fremd, war es doch gerade hier, wo der Arzt Johann Weyer 1557 sein tapferes Buch vom Blendwerk des Teufels schrieb, indem er sich als erster gegen die grausamen Hexen-Verfolgungen wandte und Mitleid und Verstehen für diese armen Gemarterten forderte.
Diese kulturelle Lage trotz des so starken äußeren Druckes, trotz des allmählichen und unaufhaltbaren Absinkens der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse ist ausschlaggebend für die künstlerischen Erscheinungen. Während sonst seelische Krisen, skeptische Zweifel an traditionellen Gegebenheiten, innere Haltlosigkeit den deutschen Menschen des 16. Jahrhunderts völlig aufrieben, ihm jede eigene Richtung nahmen, wo ihm in seiner Zerrissenheit fremde, aber geformte Kunst Erlösung bedeutete, bewahrte sich der Niederrheiner eine frei gewählte Stellung, klare und nüchtern-liebende Auffassung der Dinge, er behielt seine handwerkliche Tüchtigkeit und selbst seine Tradition aufrecht. Deshalb und weil fanatische Zerstörung nur wenig schadete, sind wir in der seltenen Lage, eine logische geschlossene Reihe von Denkmälern vorführen zu können, einen ununterbrochenen Verlauf von Beginn landschaftlich bedingter Kunst im 15. Jahrhundert bis zu dem Ende infolge der Kriegswirren um 1600 nachzuweisen.'

[1]) Fritz Witte: a. a. O. S. 147.

[2] Witte, a. a. O. S. 148: „Die Fraterherren waren selbst Künstler. Wir finden die Namen ihrer schreibtüchtigen Illuminatoren in allen Rechnungen des Niederrheins wieder. Auch der Klerus insgesamt beteiligte sich lebhaft an der Beschaffung und Herrichtung der Kunstschöpfungen. Viel intensiver und nachhaltiger, als wir heute annehmen zu müssen glauben. Nicht selten wird uns berichtet, daß der einfache Pfarrer wie der kunstfrohe Bichof den Künstlern für die Altarschreinkompositionen bis ins Detail bildmäßig ausgearbeitete Vorschläge übergaben.
Es ist ein seltsam reich mit goldenen Lettern geschriebenes Ruhmesblatt, auf dem die Leistungen dieser Stifter aufgeführt werden. Gestalten wie die von Ryswiyk und Berendonck in Xanten gehoren in die Annalen der Menschheitsgeschichte überhaupt."

[3]) Beißel: „Geschichte der Verehrung ..." S. 23.

errichtete der am Niederrhein verehrte hl. Willibrord eine größere Kirche zu Ehren der Gottesmutter. Die berühmteste Kirche, um das Jahr 800 erbaut, ist dann die Palastkapelle Karls des Großen in Aachen, an die sich in jüngster Zeit eine Reihe bekannter Bauwerke anschließen, die die große Verehrung aufzeigen, die Maria zuteil wurde, und die die Vielfalt der künstlerischen Darstellungen erklären.

Die Orden nun zogen gerade Heinrich Douvermann zu Arbeiten zur Marienverehrung heran, so daß ein kurzer Hinweis berechtigt erscheint.

Wir haben bis hierher die Situation gekennzeichnet, in der sich Deutschland und insbesondere auch der Niederrhein befand. Diese Erörterungen waren deshalb wichtig, weil die natürliche Frage auftauchen kann: wie ist es möglich, einen Künstler aus einer Zeit, die dem künstlerischen Schaffen fremd gegenübersteht, zu erfassen? Wie weiter ist es möglich: daß ein so ausgedehnter und starker Mariendienst unter den gegebenen Umständen gepflegt werden konnte? —

In den nun folgenden Abschnitten wollen wir uns mit der „Douvermannfrage" beschäftigen, die sich im wesentlichen als eine Frage der Werkzuordnung und der Personeinordnung herausstellen wird.

Sie wird am zweckmäßigsten in zwei gesonderte Teile geteilt:

1. Ist der Sohn des Heinrich Douvermann, Johann Douvermann, an den Arbeiten des Vaters beteiligt gewesen, und ist er überhaupt Bildhauer gewesen?

2. Sind die in den Rechnungen und sonstigen Quellen genannten Heinrich von Holt und Heinrich von Dinslaken identisch mit Heinrich Douvermann?

Zum ersten Teil der Frage ist zu sagen, daß alle Bearbeiter, bis auf Witte, diesem Johannes Douvermann einen beträchtlichen Anteil an den Arbeiten des Vaters einräumen. Witte dagegen läßt ihn völlig aus und setzt dafür Arnold van Tricht. Lüthgen,[1]) auf den sich Kamphausen[2]) beruft, und dem er sich anschließt, schöpft seinerseits wieder aus der umfassenden Arbeit von Beißel.[3]) Wir

---

[1]) Eugen Lüthgen, a. a. O. S. 515: „Er (der Einfluß Antwerpens) gewinnt so sehr an Macht, daß er das Heimische ganz zu überwuchern beginnt in den Arbeiten des Johann Douvermann, des Sohnes von Heinrich Douvermann. Vater und Sohn arbeiteten in den dreißiger Jahren zusammen an denselben Werken. Der Hochaltar von Xanten ... das mag das erste, greifbare Werk des jugendlichen Johannes Douvermann sein."

[2]) A. Kamphausen, a. a. O. S. 68: „Wir müssen, da wir bis jetzt die Douvermannfrage immer nur gestreift haben, auch hier einer Spezialuntersuchung die Entscheidung überlassen und schließen uns vorläufig Lüthgen an . . ."

[3]) Stephan Beißel S. J.: „Die Bauausführung des Mittelalters. Geschichte der Ausstattung der Kirche des hl. Victor." Freiburg 1889. S. 18. „Wichtiger ist die Nachricht, daß er (Heinrich Douvermann) einen Sohn Johannes hatte, welcher ebenfalls Holzschnitzer war."

schließen uns, als der eindeutigen und besten Auffassung der von Witte an, und wir halten deswegen die Auffassung Wittes[1]) für die beste, weil sich nirgendwo ein Nachweis tatsächlicher Arbeit des Johann Douvermann erbringen läßt. Er ist doch wohl nur in die Literatur hineingekommen durch eine Anführung in einer Thesaurarrechnung, die ihn als Bildhauer bringt. Hier wird gesagt:[2]) „item dedi Joanni statuario pro portatura 7 alb." Tatsächlich konnte diese Bezeichnung als statuarius verwirren, da dies „Bildhauer" bedeutet, und man leicht auf den Gedanken kommen konnte, man habe es auch hier wirklich mit einem Meister zu tun. Jedoch ist von einem Meister Johannes Douvermann niemals die Rede. Er wird immer nur erwähnt als einer, der in Calcar angefertigte Werke bringt oder von Xanten Werke nach Calcar zurücknimmt. Deutlich wird seine Stellung aus einer anderen Rechnung von 1536, in der es heißt, daß Johann, der Sohn Heinrichs, als Trinkgeld für Fleiß und Arbeit, die er für Bretter zum Malen aufwandte, 5 Weißlinge und 4 Groschen erhielt. Wäre dieser Johann ein wirklicher Meister, im Sinne der damaligen Auffassung, gewesen, dann hätte er wohl nie einen solch primitiven Auftrag besorgt, oder doch zum mindesten nicht selbst ausgeführt, wie ihn ja auch der Meister Heinrich Douvermann eben nicht selbst ausgeführt hat, sondern ihn dem Lehrling, in diesem Falle dem eigenen Sohn, als wertlose, uninteressante Arbeit übergab.

Johann wird in der Werkstatt des Vaters tätig gewesen sein, was ja übrigens eine sehr naheliegende Sache ist, und der Vater verwandte ihn für kleine Schreinerarbeiten und besonders als Boten von der Werkstatt zum Ort des Auftraggebers, wobei für den Sohn ein geringes Botengeld abfällt, das für einen Meister ja nun doch entschieden zu gering gewesen wäre.

Die Beantwortung des zweiten Teiles der Frage gründet sich, da archivalisch-genealogische Unterlagen fehlen, auf der Werkzuordnung. Wir werden also an der betreffenden Stelle dieses Thema besonders behandeln.

Hier sei nur gesagt, daß wir Heinrich Douvermann identifizieren können, da die nachweislichen Aufträge doch zu sehr aus dem Rahmen der Bildhauerarbeit fallen. Ließe sich für Heinrich von Dinslaken in Calcar eine Arbeit aufzeigen, die als Probearbeit etwa für den später von Heinrich Douvermann gefertigten Schmerzenaltar gelten könnte, dann wäre wenigstens ein geringer Anhalt gegeben. So ist, da außerdem die nachweislichen Arbeiten Heinrichs von Dinslaken alle in Calcar ausgeführt sind, während zu dieser Zeit Heinrich Douvermann doch in Cleve, wenn nicht

[1]) Witte, a. a. O. S. 172: „Bedeutung kann dieser (Johann D.) kaum gehabt haben, da er mit dem Absterben des Vaters um 1545 in den Rechnungen als Jan van Holt oder später als Jan Verholt für völlig belanglose Flickarbeiten genannt wird."

[2]) Thesaurarrechnung von 1536.

vorher vielleicht sogar garnicht am Niederrhein gewesen ist, keine Handhabe der positiven Einordnung zu finden.

Hinzu kommt, wie schon gesagt, daß die Arbeiten Heinrichs von Dinslaken ganz wesentlich sind für die künstlerische Bestimmung des Heinrich Douvermann. Wir verzichten in dieser Arbeit also auf den Nachweis der Identität zwischen Heinrich von Dinslaken und Heinrich Douvermann, da das Ergebnis zu vage sein und sich außerdem nicht lohnen würde.

Die Identität Heinrich von Holt und Heinrich Douvermann halten wir dagegen für eindeutig und erwiesen durch Werkzuordnung, auf die wir im betreffenden Abschnitt zu sprechen kommen werden.

Hiermit beschließen wir die Erörterungen, die uns die geistig-politisch-künstlerische Lage am Niederrhein kurz aufzeigen sollte und uns gleichzeitig mit einem kleinen Problem bekannt machen konnte, das sich mit der Person des hier zu besprechenden Künstlers beschäftigt.

Literaturübersicht

Wir werden uns nun mit einer Auslese der Literatur befassen, die vor uns den Niederrhein und besonders auch innerhalb dessen Heinrich Douvermann behandelt hat.

Es ist merkwürdig, daß trotz seinem großen Reichtum an Kunstschätzen aller Art, der Niederrhein von der allgemeinen Kunstgeschichte fast wie ein Stiefkind behandelt wird. Abgesehen vielleicht von den Kölner Schätzen, wird diesem Gebiet kaum eine Erwähnung zuteil. Die großen Kunstgeschichten unserer Zeit und auch der früheren sind in wenigen Sätzen mit dem Niederrhein fertig, wobei ihnen vom unteren Niederrhein meist nur der Xantener Victorsdom ein paar Worte des Lobes über seine herrliche Bauart entlocken kann. Über einzelne Künstler, deren sich hier doch eine große Zahl befand, schreibt niemand.[1])

Nun hat sich aber zum Glück doch eine Zahl Spezialforscher gefunden, die sich mit großer Liebe dieses Gebietes angenommen haben, ohne es allerdings bisher über den immer vorhandenen Interessenkreis hinausbringen zu können. Wir werden uns da wohl

---

[1]) Wir führen einige frei herausgegriffene Beispiele an:

Richard Hamann, a. a. O. Hinweis auf einen Flügel des Hochaltars der Stiftskirche U. L. F. in Oberwesel. (Abb.) Xanten nicht erwähnt. Calcar nicht erwähnt.

Adolf Rosenberg, a. a. O. Keine Erwähnung des Niederrheins.

Dehio, a. a. O. 12 Zeilen über den Victorsdom allgemeiner Art. Eine kurze Beschreibung des Xantener Chorgestühls. 3 Zeilen Calcarer Rathaus. 3 Zeilen Wesel. 3 Abbildungen aus Xanten: Dom, Dreisitz, Stadttor.

Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren.

noch einige Zeit in Geduld fassen müssen, obwohl es eine große Bereicherung darstellen würde.

Die ältesten Nachrichten, die wir besitzen, sind die Rechnungen von Xanten, Calcar, Wesel und einige andere. Von Xanten selbst hat besonders Heimerich, der um Mitte und Ende des 15. Jahrhunderts dort Dechant war, berichtet. Einige Handschriften geben außerdem Auskunft.

Mitte des vorigen Jahrhunderts beginnen die ersten speziellen Beschäftigungen mit dem Niederrhein. Als erste scheinen Aus'm Werth und Scholten sich dieses Gebietes angenommen zu haben, wobei Aus'm Werth mehr der Charakter eines Sammlers und Scholten der eines Historikers zukommt. Jedoch hat sich der letzte auch schon mit den Künstlerpersönlichkeiten auseinandergesetzt. Es folgen dann die Bearbeitungen von Nordhoff und Wolff, deren Arbeiten schon tiefer in den Stoff eindringen und deren Ergebnisse den nachfolgenden Forschern wesentlich sein konnten.

In den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts erscheinen dann die bedeutsamen Arbeiten Stephan Beißels, der in tiefgehendem Studium, obwohl er hauptsächlich den Dom in Xanten behandelt, zu bedeutsamen Ergebnissen kommt, die auch für das ganze Gebiet des Niederrheins wichtig sind. Er ist sowohl Historiker wie Kunstgeschichtler, so daß er die beste Hand hatte, den Grundstein für die nachfolgenden intensiven Bearbeitungen zu legen. Er ist der Aufschluß bringende Forscher gewesen, zu dem eigentlich nur hinzugefügt werden konnte, und der sich kaum verbessern ließ.

Der Bearbeiter, der nun zeitlich folgt, ist vielleicht der erste direkte Vermittler aller Kunstschätze des ganzen Gebietes. Er ist der überragende Fortsetzer von Aus'm Werth. Es ist Paul Clemen, dem wir genaue Ansichten, Beschreibungen historischer, technischer und kunstgeschichtlicher Art verdanken. Er hat die große Arbeit des Zusammentragens geleistet, die uns heute in die glückliche Lage versetzt, Übersicht und Einsicht gewinnen zu können, selbst dann, wenn wir dem niederrheinischen Raum fern sind.

Aus neuerer Zeit ist Lüthgen zu erwähnen, der allerdings nicht alles richtig sah, dessen Verdienst aber trotzdem groß ist.

Aus der neuesten Zeit nun, die sich endlich der Spezialarbeit zuwenden kann, da das allgemeine Gebiet in großen Zügen erschlossen ist, sind Klapheck, Reiners und dazu einige Zeitschriftenaufsätze zu nennen. Dann erscheinen die Arbeiten von Kamphausen und Witte. Beiden Arbeiten wird in dieser Ausführung wesentlich Rechnung getragen, so daß eine gesonderte Beschreibung sich hier erübrigt. Da sie die zusammenfassenden Fortsetzer aller vorherigen Forscher bilden, haben wir uns hier hauptsächlich mit ihnen auseinanderzusetzen.

Im folgenden wollen wir die oben angezogenen Verfasser mit ihren Werken aufführen, ohne von dieser Auffassung Vollständigkeit verlangen zu wollen.

Die Rechnungen von Calcar, Cleve, Xanten und Wesel.

Heimerici opera I et II, Handschrift Xanten 1488.

Ernst Aus'm Werth: „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden." Leipzig 1857—1868.

Robert Scholten: „Die Stadt Cleve, Beiträge ..." Cleve 1879.

J. B. Nordhoff: „Archivalische Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nikolaikirche zu Kalkar." Ztschr.: Organ für christliche Kunst, XVIII. 1868.

J. A. Wolff: „Die Nikolaikirche zu Kalkar, ihre Kunstdenkmäler und Künstler archivalisch und archäologisch untersucht." Kalkar 1880.

Stephan Beißel S. J.: „Die Bauführung des Mittelalters." 3 Bände. Freiburg (Br.) 1889.

Paul Clemen: „Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz." Düsseldorf 1892.

Eugen Lüthgen: „Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance." Straßburg 1917.

Richard Klapheck: „Der Dom zu Xanten und seine Kunstschätze." Berlin 1930.

Alfred Kamphausen: „Die niederrheinische Plastik im 16. Jahrhundert." Düsseldorf 1931.

Fritz Witte: „Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein." Berlin 1932.

Hauptteil

Der Künstler Heinrich Douvermann

I. Eine Zeittafel

Bevor wir von der Person Heinrich Douvermanns sprechen, wollen wir eine Darlegung des Niederrheingebiets vornehmen, die uns im allgemeinen, aber hauptsächlich in diesem besonderen Falle, notwendig erscheint. Wir behalten dabei die große geographische Umfassung dieses Raumes bei, teilen ihn aber in zwei gesonderte Gebiete, deren eines wir als den Kölner Niederrhein, und deren anderes wir als den Clever Niederrhein bezeichnen. Die verwaltungsmäßigen Bezirke, das heißt die Stadt- und Landkreise, haben keine genügend bedingte Umgrenzungsmöglichkeit für den zu behandelnden Stoff, ebenso die kirchliche Einteilung, wenn sie auch zufällig mit einigen angenommenen Grenzen zusammenfallen sollte, wie es bei Kamphausen[1]) der Fall ist, der u. E. die Linie zu südlich annimmt. Wir verlegen die Grenzlinie zwischen Kölner und Clever Niederrhein auf folgende Punkte: von Osten nach Westen: Essen, Duisburg, Krefeld, Süchteln, Kaldenkirchen.

Der clevische Niederrhein stellt sich dann also dar: von Süden nach Nordosten: Essen—Hochelten, von dort von Norden nach Süden entlang der heutigen holländischen Grenze.

Damit ist die Umgrenzung eines Gebietes geschaffen, in dem kaum noch wesentliche „Dialektunterschiede“[2]) zu erkennen sind, und außerdem ist für Cleve ausgeschaltet, was im wesentlichen nun doch zu Köln gehört.

Für das Schaffen des hier zu behandelnden Künstlers, Heinrich Douvermann, verengt sich nun selbst noch der oben aufgezeigte Clever Niederrhein wesentlich. Die nachweislichen Wirkungsstätten unseres Künstlers liegen innerhalb des gegebenen Gebietes noch wieder hoch im Norden, denn archivalisch sichere Arbeiten lassen sich nur in Calcar und Xanten und in etwa in Cleve feststellen. —

Über das Privatleben Heinrich Douvermanns lassen sich nur Vermutungen aufstellen, die ihre etwas vage Grundlage aus einigen wenigen Rechnungs- und Schriftstückquellen erhalten, in denen

[1]) Kamphausen, a. a. O. S. 2.
[2]) Kamphausen, a. a. O. S. 169.

von Prozessen und Streitigkeiten mit Kirche und Stadt gehandelt ist. Ob, wie Witte[1]) meint, zwischen den Zeilen zu lesen ist, daß er der Trunksucht ergeben war, ist u. E. nicht genügend sicher (wir geben zu, daß es außerdem für unseren Fall unwichtig ist), um es so auszusprechen und auswerten zu können, denn Schuldenmachen und Prozessieren schließen das doch nicht unbedingt in sich. Sicher ist eher, daß er ein sehr eigenwilliger Mensch gewesen ist, der durchaus seinen Weg gegangen ist. Seine späteren Arbeiten zeugen von selbständiger, klarer Sicht und von einer überaus guten Beherrschung der Stoffbehandlung und Raumgestaltung. Seine Figuren sind gut komponiert und zeigen bestimmte Züge, die ihn, als aus der allgemein geübten Richtung ausgefallen, kennzeichnen. Witte[2]) traut ihm nicht viel zu und glaubt, daß man sein Können überschätze. Unsere Auffassung dagegen geht dahin, daß sein Einfluß sogar bis zum Kalvarienberg des Berendonck in Xanten geht, also in bestimmten noch näher zu erläuternden Dingen sehr weit reicht.

Als sein Geburtsort ist wohl mit Sicherheit der Flecken Holt auf der rechten Rheinseite in der Nähe Dinslakens anzusehen.

Wo und wie er seine frühe Jugend verbracht hat, ist nicht festzustellen.

Daß er seine künstlerische Schulung unbedingt direkt in Flandern und Niederland erhalten hat, ist durch nichts zu beweisen. Deuten seine Arbeiten in manchen Dingen darauf hin, so ist dazu zu sagen, daß diese Art zu arbeiten auch bei einem einheimischen Meister erlernt sein kann. Aus einer uns liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellten Urkunde[3]) konnten wir feststellen, daß die Familie Douvermann am Niederrhein schon seit vielen Jahren ansässig gewesen sein muß, was für die Verwurzelung im Rheinischen spricht, die ja auch aus sich, ohne den so oft betonten niederländischen Einfluß, leistungsfähig sein konnte.

Die erste archivalisch nachweisliche Arbeit ist der Marienaltar in Cleve, den er 1510 in Auftrag erhielt. Hier ist er als Heinrich Douvermann aufgeführt.

---

[1]) Witte, a. a. O. S. 169: „. . . und ein zwischen den Zeilen andeutend mitgeteilter Fehler, nämlich der der Trunksucht; diese Hemmungen . . . haben wahrscheinlich an dem an sich begabten Künstler gearbeitet und ihn behindert."

[2]) Witte, a. a. O. S. 168: „. . . sein Können und sein Wollen sind vielfach überschätzt worden. Zu innerer Größe schwingt H. Douvermann nur selten sich auf." — S. 169: „Douvermann maßregelt das Material. . . . kein Zeichen übermäßiger Begabung und großen Verantwortlichkeitsgefühls." (Auch andere Stellen.)

[3]) Urkunde Stadtarchiv Xanten, unnumeriert, Pergament, deutsch, vom 20. Mai 1376. In dieser Urkunde, die ein Testament vor dem Richter von Mörs darstellt, erscheinen drei Namen Douvermann, in einer nicht ungewöhnlichen Abänderung: Johans Doyuermann, Gerart Doyuermann, Arnd Doyuermann.

In den Quellen nun[1]), die Witte in großem Umfang gebracht hat, erscheint in den Clever Cellerar- und Fabrikrechnungen der Stiftskirche ein Name: Henrik de man, der mit Heinrich Douvermann selbst wohl nicht identifiziert werden kann, da das, was Zeit, Ort und Art betrifft, sich nicht gut einordnen läßt.

Vielleicht ließe sich aber an den Vater oder einen Verwandten denken. Dieser Heinrich de man würde also seine Lehr- und Gesellenzeit zu einem Teil in Cleve verbracht haben, wo man ihm kleinere Handwerkerarbeiten in Auftrag gab, deren Bezahlung dem Objekt entsprechend gering ist.

Bis 1510 findet sich keine bekannte Nachricht, wobei aber ja zu berücksichtigen ist, daß wohlmöglich wertvolle Aufzeichnungen uns heute fehlen, oder daß nur wesentliche Arbeiten aufgezeichnet wurden. Vielleicht war man aber auch mit seinen Arbeiten nicht zufrieden, oder er ist in dieser Zwischenzeit in Cleve selbst nicht gewesen. Genaues ist aber darüber nicht bekannt.

1510 erhält er den ersten und nachweislich bekannten Auftrag[2]), etwa in der Zeit zwischen dem 25. und 30. Lebensjahr, so daß sein Geburtsjahr um 1480/1485 anzusetzen ist.

Dann werden die Nachrichten über ihn etwas genauer, jedoch nicht genau genug, um ihn vollständig erfassen zu können. Bis 1544 ist er archivalisch nachweisbar und Witte[3]) setzt sein Todesjahr auf 1545 an.

Im folgenden geben wir nun eine tabellarische Übersicht über die Daten, die Heinrich Douvermann, soweit das überhaupt möglich ist, festlegen.

1480/5 Heinrich Douvermann geboren.

1510 wird er in Clever Briefprotokollen zuerst genannt. Auftrag für den Marienaltar der Clever Stiftskirche, der nach Reiners 1513, nach Beißel und Clemen 1515 zusammen mit J. Dericks vollendet wird.

1514 liefert er eine Engelsgruppe mit Passionswerkzeugen als Schlußsteine für das Mittelschiff des Xantener Domes.

1515 wird er zuletzt in Cleve genannt, er kauft Roggen.

1517 erhält er in Calcar Bürgerrecht, wohnt in einem, der Kirche gehörenden Haus und hat auch dort seine Werkstatt. Nach Reiners wird der Tod seines Sohnes (?) berichtet.

1518 wird er mit der Anfertigung des Siebenschmerzenaltares in Calcar beauftragt, mit der Verpflichtung, ihn bis Weih-

[1]) Fritz Witte: „Quellen zur rheinischen Kunstgeschichte." Berlin 1932. Rechnungen 1481. S. 55: „Item Henrik de man gemackt twee nyer pulmter op de altaer, oen dair van geg. 15 kr. — Item Henrick den man laiten maken eyn nye kestken, dair man onser liever vrouwen kleynodien in besluyt twee guld."

[2]) Nach dem künstlerischen Wert der Arbeit zu urteilen, ist H. D. hier noch nicht sehr alt und im Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit.

[3]) Leider ist es uns nicht möglich gewesen, festzustellen, auf welche Weise Witte zu dieser Annahme des Todesjahres gekommen ist.

nachten 1519 zu liefern. Es wird ein Vertrag mit ihm geschlossen, und sein Haus wird neu hergerichtet.

*1519 arbeitet man an seinem Haus.

*1520 liefert er nach Clemen eine Kreuzigungsgruppe nach Üdem (?). Er erhält für den Schmerzenaltar Bezahlung und für Malz und Weizen.

*1521 wird nach Witte in der Stadtrechnung von einem Vertragsabschluß berichtet.

1522 wird der Schmerzenaltar fertig, und er wird, wie die Stadtrechnungen ergeben, vom Kölner Weihbischof in diesem Jahre geweiht, anläßlich der Ordinierung von Geistlichen und der Kinderfirmung.

*1523 wird an seinem Haus gearbeitet.

*1524 wird seine Miete festgesetzt und wiederum an seinem Haus gearbeitet.

*1528 wird erst das, den Schmerzenaltar krönende, Marienbild bezahlt. Er arbeitet nach Witte in diesem Jahr an „U. L. F. in der Sonnen".

1531 liefert er nach Xanten die Verkündigungsgruppe des Matthiasaltares, ein Bild des Erlösers und zwei kleinere Bilder.

1533 liefert er zwei Büsten für den Xantener Hochaltar, zwei thebäische Soldaten oder zwei unschuldige Kinder. Dazu im selben Jahre noch als Brustbilder den hl. Viktor und die hl. Helena.

1534 liefert er eine Pieta für Xanten.

1535 wieder zwei Büsten, Sylvester und Konstantin. In diesem Jahre erhält er den Auftrag für den Marienaltar in Xanten.

1536 liefert er wieder zwei Büsten, Papst Marcellinus und den hl. Mauritius. Außerdem fertigt er Bretter zum Malen für Rütger Krop, die aber wohl sein Sohn Johannes gearbeitet hat, der dafür eine besondere Belohnung erhält. In diesem Jahr wird der 1535 bestellte Marienaltar im Xantener Viktordom aufgestellt.

*1538 liefert er nach Beißel eine Pieta für die Michaelskapelle in Xanten.

1540 arbeitet er einen Bretteraufsatz für den Schrein des hl. Viktor.

*1540 macht er nach Witte zwei Engel kleiner.

1544 liefert er nochmal zwei Büsten, die allerseligste Jungfrau und den hl. Johannes Ev. Reiners sagt: zugleich die letzten archivalisch belegten Arbeiten, Maria, Johannes Ev. und der Aufsatz des Hochaltars mit den drei Statuen des Salvators und der hhl. Viktor und Helena.

*1545 ist Heinrich Douvermann, wie Witte annimmt, gestorben.

(Die mit * versehenen Jahreszahlen bedeuten, daß die Aufzeichnungen dieser Jahre nur vermutlich oder daß sie unbedeutend sind.)

II. Douvermanns künstlerische Festlegung nach technischen Eigenarten und Handhabungen

Nachdem wir, soweit möglich, den Menschen Heinrich Douvermann beschrieben, seine Einordnung in den geschichtlichen Raum vollzogen haben, werden wir uns jetzt mit dem Künstler Heinrich Douvermann, das heißt, seinen Werken und Arbeiten, beschäftigen. Zur besseren Übersicht geben wir erst eine Aufstellung der Werke, die wir unterteilen wollen in: bisher nachweislich als Heinrich Douvermann; bisher nachweislich als Heinrich van Holt; (Henrik de man) und in: zugeschriebene Werke.

Aus den ersten Gruppen heraus fassen wir die letzte Gruppe, die also nur als angenommen dasteht. Jedoch sind Eigenarten vorhanden, die mit ziemlicher Sicherheit diese Zuschreibungen zulassen, wenn wir auch nicht mit allem — wir kommen darauf an gegebenem Orte zurück — einverstanden sind. In dieser Gruppe: zugeschriebene Werke, haben wir zusammenfassend aufgestellt, was einzelne Forscher, deren Namen wir bei jedem Werk in Klammern zufügen, glaubten annehmen zu können.

I. Bisher nachweislich als H. Douvermann:

1. Marienaltar in Cleve.
2. Schmerzenaltar in Calcar.
3. Büsten für den Hochaltar in Xanten.
4. Aufsatz für den Viktorschrein im Xantener Hochaltar.

II. Bisher nachweislich als H. v. Holt:

1. Verkündigung am Matthiasaltar in Xanten.
2. Schlußsteine am Mittelschiff, Dom, Xanten.
3. Pieta für die Michaelskapelle in Xanten.
4. Drei Statuen, vier Figuren in den Gewänden des Matthiasaltares.

III. (Henrik de man):

1. Zwei Pulte in Cleve.
2. Ein Kleinodienschrein ebenda.

IV. Zugeschriebene Werke:

1. Passionsaltar, Schnütgenmuseum Köln (Witte).
2. Kreuzigungsgruppe in Uedem (Clemen).
3. Anbetung, Xantener Johannesaltar (Witte).
4. Geburt Christi, Museum Utrecht (Clemen).
5. Hl. Katharina in Uedem (Witte).

6. Magdalenenstatue, Calcar (Reiners, Witte).
7. Magdalena, Crispinusaltar Calcar (Witte).
8. Nikolausfigur, Slg. Langenberg, Goch (Reiners).
9. Heilige, Nebenaltar Hanselaer (Reiners).
10. Christophorus, Slg. Clemens, Köln (Witte).
11. Margaretha, Kaiser-Friedrich-Museum Berlin (Witte)
12. Marienleuchter, Calcar (Witte).
13. Apollonia, Slg. Seligmann, Köln (Lüthgen).

IVa. Der Werkstatt nahestehend:

1. Antoniusaltar in Xanten (Witte).
2. Crispinusaltar in Calcar (Witte).

Insgesamt zeigen sich also 24 Werke von unterschiedlicher Qualität, Größe und Wichtigkeit, von denen wir nur einige genauer und intensiver besprechen werden, so wie wir das im Übersichtsplan dieser Arbeit angegeben haben.

Im Zusammenhang mit der Gruppe IV werden wir auf etwas eingehen, das uns, da es selten in so übersichtlicher Form zu finden ist, wichtig und wesentlich erscheint.

Ausgehend davon, daß jeder Mensch individuell begrenzte Eigenarten hat, etwa Bewegungen, Redewendungen, Neigungen etc., suchen wir diese Eigenarten nun auch beim Künstler, für den sie sich naturgemäß in seinen Werken äußern. Wir suchen also aus seinen Arbeiten Typisches, oft sich Wiederholendes herauszulesen, sozusagen seine Sprache kennen zu lernen, seinen Rhythmus, seinen Ausdruck, die Gebärde oder die Zeichnung. Da wir es nun bei Heinrich Douvermann mit einem Bildhauer zu tun haben, können wir unsere Auffassung auf dieses Gebiet beschränken und hier anwenden.

Wie heute, so auch in mittelalterlicher Zeit, hatte der werdende Künstler eine Lehrlings -und Gesellenzeit zu absolvieren, die ihn für sein Können als Meister vorbereiten sollte, die ihn bekannt machen sollte mit der Materie, dem Material, der Behandlung und Ausübung. Wir wissen, daß auf diese Lehrzeit großer Wert gelegt wurde, ja, daß niemand (abgesehen von ganz einzelnen Ausnahmen) ohne sie zu Auftrag, also zu Lebensmöglichkeit, kommen konnte.

In dieser Lehrzeit nun war der Schüler dem Meister in allem unterstellt, zu seinem eigenen Nutzen, da er nun lernen konnte. Der Meister übte also stärksten Einfluß auf den Schüler aus und verständlicherweise besonders die zu leistenden Arbeiten betreffend, die der Meister beobachtete, kontrollierte, kritisierte und auch verbesserte. Fast unmerkbar gingen dadurch die künstlerischen (oder auch handwerklichen) Griffe auf den Schüler über, der sie

mit der Zeit auswerten und anwenden konnte, oder auch durch seine eigene Arbeit umformen und für sich gestalten konnte. Nur überragend große Meister, Künstler etwa, die bewußt oder unbewußt ein L'art pour l'art-prinzip vertraten, oder die, wie Michel Angelo eine Lehrzeit im üblichen Sinne nicht hatten, eroberten sich die Kraft ihres Ausdruckes aus sich selbst und ihrem in ihnen wirkenden Gestaltungswillen. Der andere Schüler rettete sich aus dieser Lehrzeit nach seiner Fähigkeit den Abklatsch oder das „System", wodurch es uns heute noch möglich ist, auch Werkstattarbeiten als zu einem bestimmten Meister gehörig zu erkennen.

Hinzu kommt, daß nicht jeder dem Material in allem gerecht zu werden vermochte. Dem einen bereiteten Hände oder Augen, dem anderen Faltenwurf oder Gesamtkomposition, trotz aller Schulzeit, Schwierigkeiten. Diesem Negativen steht naturgemäß Positives gegenüber, so daß des einen Stärke gerade die Augen, die Hände, der Faltenwurf oder die Gesamtkomposition sind. Oder ein Drittes: ein Künstler liebt einen schmalen Mund etwa, oder ein schiefgeschnittenes Auge, strengen Faltenwurf etc., und er wendet deshalb diese liebgewordenen Dinge immer wieder an.

Wir sind jedoch in jedem Falle in der Lage, als die, die eine betreffende Produktion überschauen, diese „Eigenarten" zu erkennen und sie für einen einzelnen Künstler verhältnismäßig genau zu bestimmen. Wir neigen aber nicht dazu, dieses als Stil zu bezeichnen, unter dem doch etwas Anderes, Eigentlicheres zu verstehen ist, das hier allerdings nicht näher zu erläutern ist; denn wir haben es hier, wie schon betont, mit künstlerischen (handwerklichen) Eigenarten, Handhabungen zu tun, die im wesentlichen technischer Art sind.

Für Heinrich Douvermann haben nun eine Aufstellung gemacht, die allerdings nur für die männlichen Figuren Douvermanns gelten soll. Natürlich läßt sich für die Frauengestalten eine ähnliche Aufstellung finden, während sich auch andererseits die Anwendungen der Eigenarten von der einen Gruppe zur anderen überschneiden oder wiederfinden.

1. Zwischen Nase und Stirnansatz ein (doppelter) Wulst.
2. Stilisierte Augenbrauen.
3. Geschlitzte und vielfach abgebundene Ärmel.
4. Unmittelbar an der Unterlippe ein „Herz" im Bart.
5. Stark sichtbare Augenlidränder.
6. Lachfalten in den äußeren Augenwinkeln.
7. Rosetten bildende Stirnlocken.
8. Stark einschneidende Nasenfalten.
9. „Vierstreifenbart".
10. Schöne, gut durchgearbeitete Hände.

Wir lassen eine kurze Erklärung zu dieser Aufstellung folgen:

zu 1): Dieser Wulst gibt dem Gesicht etwas Nachdenkliches, oft Herbes. Verdickungen auf der Nase, die bis in die Stirn hineinreichen, werden ein- oder zweimal eingeschnitten;

zu 2): Die Augenbrauen werden nicht wie Haare gearbeitet und sind auch nicht als solche zu erkennen. Douvermann schneidet in die über dem Auge belassene Verdickung oder Erhöhung gekreuzte Linien, die eine reine Stilisierung darstellen;

zu 3): Der geschlitzte Ärmel ist eine besondere Eigenart Douvermanns, da sich feststellen läßt, daß diese Art keine Mode der damaligen Zeit war, die dann ja als Erklärung hätte dienen können. Nach Art der Landsknechttracht ist der Ärmel aufgeschnitten und würde sich bei polychromierten Werken als ein Stoff herausstellen, dem ein anderer unterlegt ist. Auffallend ist dabei das Abbinden dieses geschnittenen Ärmels, der so eine vielfach gefaltete und lebendig wirkende Form zuläßt;

zu 4): Das „Herz" im Bart ist keine spezielle Eigenart Douvermanns. Es läßt sich wohl öfter finden, da der typisierte Bart leicht diese Bearbeitung fordert. Von den Mundwinkeln aus wird das Haar zur Mitte des Kinns gezogen, so daß zwangsmäßig ein herzförmiges Haarstück übrigbleibt, das eben zur typisierenden Bearbeitung reizt;

zu 5): Dieses ist eine Art, die für Douvermann bezeichnend ist. Die Lidränder erscheinen, etwas überspitzt gesagt, wie bei einem triefäugigen Menschen. Die Lidrandfläche bildet keinen rechten Winkel mit dem Augapfel, sondern sie stellt sich so, daß sie einen stumpfen Winkel bildet, daß man voll auf sie sehen kann, was dem Gesicht einen alt wirkenden Ausdruck verleiht;

zu 6): Hier kann man natürlich nicht von einer direkten Eigenart sprechen, die nur für Douvermann zutreffend ist. Bezeichnend ist aber die, ebenso wie bei den Augenbrauen, typisierende Behandlung, die diese Falten als einfache Striche erscheinen läßt;

zu 7): Douvermann erscheint die leere Stirn, die unter einer Mütze oder einem Hut sich zeigt, zu leblos, zu einfach, zu uninteressant. Er zieht deshalb unter dem Mützenrand Haare hervor, die er dann nun nicht etwa „hervorquellen" läßt, sondern die er in eine abgezirkelte Ordnung bringt. Er teilt die nun sichtbar gewordenen Haare in eine Anzahl Locken, fünf, sechs oder sieben, deren jede rosettenförmig gedreht wird, so daß sich ein Kranz kleiner Rosen ergibt, der sozusagen die Stirn krönt;

Diese Behandlungsart ist wohl nicht allein bei Douvermann zu finden, ist jedoch in dieser gezirkelten Form sonst äußerst selten.

zu 8): Durch die tief einschneidende Nasenfalte, die die Nasenflügel hart von der Backe trennt, bildet sich eine eigenartige Form-

gebung, die wohl von allen Forschern, ob sie es besonders betonen oder nicht, als bezeichnend für Douvermann erkannt worden ist. Dieses harte Absetzen der Nase gibt dieser eine ungewöhnliche, sehr auffallende Spitze, unterstützt von merkwürdiger Schmalheit, die sonst nicht oft anzutreffen ist, es sei denn, daß ein Künstler eine Absicht hineinlegen wollte. Dieser Punkt 8 trifft auch für die Frauengestalten Douvermanns zu, vielleicht sogar noch ausgeprägter als für die männlichen Figuren. Wir werden darauf bei der Besprechung der einzelnen Werke eingehender zu sprechen kommen.

zu 9): Hier haben wir es mit einer rein technisch-handwerklichen Gestaltungsart zu tun. Der „Vierstreifenbart", das heißt, ein aus vier bearbeiteten Holzstücken, die nebeneinander gesetzt werden, zusammengestellter Bart ergibt sich, wenn der Künstler nicht in der Lage ist oder nicht gewillt ist, aus einem Stück zu arbeiten. Douvermann gibt sich wenig Mühe, diesen Mangel zu verdecken, so daß kaum eine seiner Arbeiten zu finden ist, die nicht diese Eigenart aufweist. Sie ist nicht einzig für ihn, wohl aber die Einteilung in vier Streifen;

zu 10): Zu diesem Punkt ist zu sagen, daß er keineswegs eine Spezialität Douvermanns ist, denn gerade in seiner nächsten Arbeitsumgebung finden sich Hände, die an Schönheit in Deutschland ihresgleichen suchen müssen. Wir denken da an die beiden Figuren des Johannes und der Maria aus der Kreuzigungsgruppe in Calcar, an den Annenaltar ebenda und an verschiedene andere Werke desselben Ortes und derselben Zeit. Aber trotzdem ist es wichtig, auch für Douvermann dieses Können in Anspruch zu nehmen, da sie das Arbeitsbild und die Arbeitsweise dieses Künstlers mithelfen zu umzeichnen. Merkwürdig ist allerdings, daß er diese künstlerisch wirksame, feine Art nicht an allen Werken gleicherweise und gleich gut anwendet.

Wir wollen hier auf diese Diskrepanz gleich eingehen: die nicht so gut ausgearbeiteten Hände finden sich wesentlich oder immer bei den kleineren Gruppenfiguren der Altäre und bei den Gewände- und Hohlkehlfiguren. Die Kleinheit gab ihm nicht die Möglichkeit, seine Kunst ganz zu entfalten, da er ja kein Goldschmied war, dessen hauptsächliche Stärke ja in der Durchbildung kleiner Gegenstände liegt. In den größeren dagegen finden wir immer, daß er gerade mit besonderer Liebe die Hände behandelt, und wie wir im nachfolgenden Abschnitt sehen werden, sie noch durch gesteigerte Feinheiten wirksamer, schöner und dadurch künstlerischer zu gestalten versteht.

Der Vorzug einer solchen vorher gegebenen Tabelle wird klar, wenn es sich darum handelt, archivalisch nicht bestimmbare Werke zuordnen zu müssen. Sie gibt ein Mittel an die Hand, Schwierigkeiten in dieser Hinsicht über die abstrakte Hypothese hinweg näher in den Bereich des Möglichen zu rücken.

III. Die Werke Douvermanns

a) in Calcar

1. Der Siebenschmerzenaltar

In diesem dritten Teil kommen wir auf die Werke Heinrich Douvermanns zu sprechen, und zwar beginnen wir in Calcar mit einem archivalisch festgelegten Werk: dem Siebenschmerzenaltar.

Wir schreiben das Jahr 1518, das Heinrich Douvermann seit einem Jahr in Calcar weiß; denn 1517 erhielt er nach einer anderen Quelle hier das Bürgerrecht. Für die Haltung Douvermanns ist es bezeichnend, daß er sich um diese Einbürgerung bemühte, die allerdings auf der einen Seite materielle Vorteile brachte, auf der anderen aber doch auch zeigt, daß er sich als Niederrheiner fühlt und weiß, daß ihm also, sollte seine Lehrzeit wirklich in den Niederlanden gewesen sein, dieses Auslandsstudium nichts von der Liebe zu seiner Heimat geraubt hat. Wäre er der haltlose Mensch, als den ihn Witte gern zeigen will, dann würde er doch seiner Haltlosigkeit in diesem Punkte sicher treu geblieben und im Ausland, das als die Fremde doch immer verlockend ist, verblieben sein.

Wir sprachen schon die Auffassung aus, daß es für Douvermann nicht unbedingt notwendig gewesen ist, in den Niederlanden zu lernen, sondern, daß seine Schulung, die einige niederländisch-vlämische Einflüsse aufweist, durchaus in Deutschland erworben sein kann. War sein Meister im Ausland geschult, so konnte der Schüler dessen Eigenarten annehmen, ohne je mit dieser fremden Auffassung in Berührung gekommen zu sein.

Doch sei dem wie es wolle, wir treffen Heinrich Douvermann jedenfalls als Bürger der Stadt Calcar, als einheimischen Niederrheiner also, der hier auch äußerlich seine Herkunft nicht verleugnet.

Bevor wir auf das zunächstliegende Werk eingehen, müssen wir noch zeigen, weshalb wir hier die erste Arbeit Douvermanns überhaupt, den Marienaltar in Cleve, übergehen.

Das hat zwei Gründe: 1. ist dieser Altar, von dem wir übrigens in einem späteren Abschnitt mit einigen anderen Werken zusammen sprechen werden, ein Jugendwerk, das für die Würdigung Heinrich Douvermanns zwar nicht ganz ohne Wichtigkeit, aber für die Gesamterfassung ohne spezielle Bedeutung ist. Auch ohne vorher dieses Werk zu besprechen, ist eine Festlegung des Künstlers vollkommen möglich;

2. hat sich diese Untersuchung einen engeren Raum gesetzt, der nun die Möglichkeit weiterer Forschung offen läßt und dem Charakter einer Untersuchung unter solchen Umständen gerechter wird.

1518 erhält Heinrich Douvermann den Auftrag zu einem Altar, der die Sieben Schmerzen Mariä darstellen soll. Aus Quellen kön-

nen wir ersehen, daß ihm diese Arbeit nicht gerade schnell von der Hand ging, denn erst 1522 wird der Altar aufgestellt und eingeweiht.

Wir haben hier ein Werk von eigenartiger und eigenwilliger Komposition vor uns. Es vereinigt eine etwas strenge Herbheit mit wundervollem Gelockertsein, das in der Höhe des Altares in begeisterndem Schwung und herrlicher Eleganz emporstrebt.

Die Kompostion, die von dem unteren klaren Aufbau in die feinste Ziselierung nach oben hin sich auflöst, zeigt einen Meister, dessen Kunst auf großer Höhe steht. Douvermann beherrscht hier Material wie Sinn in hochkünstlerischer Weise, so daß wir nicht anstehen, dieses Werk als eines der besten am Niederrhein zu bezeichnen. Eine leidenschaftliche Bewegtheit führt durch alle Formen, durch alle Figuren und Gruppen zu der, den Altar krönenden Gottesmutter; die schwungvolle Bewegung läßt das Auge nicht zur Ruhe kommen.

Der vertikalen Drei-Gliederung steht eine horizontale Sieben-Gliederung gegenüber, die ein selten gesehenes Kompositionsverhältnis schafft, das diesen Altar so überragend macht.

Die vertikale Drei-Gliederung ist mit allem kompositorischen Ernst durchgeführt. Sie beginnt andeutend mit dem langgestreckten Rechteck, das sich unter der Predella befindet, in dem sich außerdem, man möchte fast sagen, klassisch durchdacht, eine kurze Mittelbetonung zeigt, die erst wieder im Kreuz der Kreuzigungsgruppe und darüber in der Muttergottesfigur sich wiederfindet. Dadurch ist, nicht übertont, aber doch erkennbar, der Mittelpunkt des ganzen Geschehens angegeben. Und das ist die Stärke dieses Werkes, daß keine Überbetonung sich zeigt, denn der Altar will die Sieben Schmerzen und nicht die Kreuzigung darstellen.

Diese knappe Andeutung zeigt also schon eine hervorragende Meisterschaft, die ihrer Aufgabe in allem gerecht zu werden fähig ist.

Man kann nicht genug darauf hinweisen, daß also hier zwei Geschehen nebeneinander gestaltet werden, ohne daß der Hauptakzent unter dem, in diesem Falle nebengeordneten Akzent zu leiden hätte.

Die Drei-Teilung führt sich dann fort in der Predella selbst, angegeben durch die feste Anordnung der fünf dort gezeigten Figuren, die nicht in Berührung miteinander stehen, sondern einen Zwischenraum belassen, der dann also sozusagen eine negative Betonung oder Aufgliederung bedeutet. Auch dieses wieder ein großartiger Kunstgriff, der auch in der „Pause" eine wesentliche Bestimmung sieht. Die Unterbrechung der Gliederung, die man durch die Predella vermuten könnte, ist also in Wahrheit keine Unterbrechung, sondern geradezu eine Forcierung, die die Predella nicht auslöst aus dem Ganzen, die sie im Gegenteil ein-

bezieht, so wie sie dem Sinne nach ja überhaupt den Grundgedanken des gesamten Aufbaues darstellt.

Über die Predella hinaus zeigt sich die Einteilung nun klar umrissen und auffällig geformt. Säulenbündel führen durch den Altarschrein über den Abschluß hinaus bis zur Höhe zweier Engel, so daß die Gliederung sich in zwei Flügelspitzen so verfeinert, daß sie fast unmerklich aufhört zu sein.

Wesentlich ist jedoch, und damit kommen wir noch einmal zu der eben besprochenen Mittelachse zurück, daß die Mitte des Werkes überhaupt nicht von den Gliederungsachsen gehalten wird, sondern eben von der Mittellinie, die in dem krönenden Baldachin über der Gottesmutter endigt.

Dieser, durch große Könnerschaft geformten Drei-Gliederung steht die horizontale Sieben-Gliederung gegenüber. Auch sie ist mit sicherer Delikatesse durchgeführt, die keine künstlerisch schwache Stelle aufzuweisen hat.

Sie beginnt in dem langgestreckten Rechteck unter der Predella, setzt sich fort in dieser selbst, um im Altarraum drei sichtbare Weiterführungen zu haben, die die einzelnen Gruppen der Sieben Schmerzen zeigen. Nur der Cruzifixus, dem wir in der Vertikalgliederung schon eine gesonderte Stellung geben konnten, hat auch hier eine über den Raum hinausragende Position, die ihn aus dem übrigen Geschehen auslöst. Er gehört nicht voll zum 6. Glied, das die Sybille und Johannes zeigt, gehört aber auch nicht mehr zu den drei Gliederungen des Altarschreins.

Als die bitterste und gleichzeitig höchste, erhabenste Station des Leidens Christi nimmt der Cruzifixus eine Sonderstellung ein, die ihn ganz aus dem Rahmen fortnimmt, die ihn als Ereignis größten übermenschlichen Ausmaßes auch hier zeigen will. Und doch wird der Künstler diesem überragenden Geschehen gegenüber nicht vordrängend, er vergißt nicht die Aufgabe, die ihm gestellt ist. Wohl bringt er fertig, den Cruzifixus zu sondern, aber ohne in den Fehler zu fallen, das Geschehen zu überbetonen. Auch hier ist es wieder die „Pause", wie wir es nennen wollen, die diese Situation schafft.

Der eigentliche Mittelpunkt des Werkes, den die Pieta doch nur forciert und durch übergroße Betonung hat, ist also der Cruzifixus, der ja nun überhaupt durch seinen Erlösungstod und sein Leiden erst die Möglichkeit zu den Sieben Schmerzen schafft. Und dieser Mittelpunkt ist nicht durch klare Herausstellung erreicht, sondern durch eine indirekte Hinweisung von kompositorischen Elementen, die die ganze überragende künstlerische Größe Heinrich Douvermanns eindeutig zeigen.

Das 6. Glied bilden die schon erwähnten Gruppen der tiburtinischen Sybille und eines schreibenden Johannes.

Das 7. Glied zeigt die Gottesmutter mit dem Jesusknaben, mit Krone und Szepter.

Diese drei letzten erwähnten Figuren zeigen noch einmal den großen Gestaltungsausdruck Heinrich Douvermanns. Sie folgen in ihrer Aufstellung nicht dem Vertikalprinzip, sondern sie werden so verschoben, daß sie jedesmal mitten zwischen diesen Gliederungen stehen, gleichsam als krönender Abschluß und als zusammenziehende Formung dieser Gliederung. Dadurch führt wie von selbst die Gesamtkonstruktion zu der, die Schmerzen überwunden habenden, jetzt gekrönten Mutter Gottes; dadurch löst sich die letzte vielleicht erscheinende Strengheit auf zu einer milden Hinneigung an den Grundgedanken, der das ganze Werk beseelt.

Das Material wird in den Dienst dieses großen Aufbaugedankens gezwungen, wird aus seiner innewohnenden Härte in eine überaus elegante Feinheit aufgelöst, die fast wie Kühnheit erscheint. In zarter Weichheit lehnt sich das herrlich geschwungene Rankwerk an die Säulenbündel, die dadurch jede mögliche Starrheit verlieren und wie ein milder Akkord die Figur der Gottesmutter umspielen.

Wir setzen nun eine Auffassung Wittes[1]) hierher, der wir nicht stattgeben können. Abgesehen davon, daß Douvermann nicht alle Gestalten in „modisches Gewand" kleidet, würde das doch wohl kaum seine Volkstümlichkeit begründen, da das Volk im allgemeinen der Einkleidung biblischer Gestalten in das Gewand der Zeit ablehnend gegenüber steht. Auch glauben wir nicht, daß dazu „Selbstgeschautes in mehr oder minder starker Übersteigerung" zur Volkstümlichkeit beiträgt.

Unsere Auffassung geht dahin, daß die Beschauer, wohl in der Mehrzahl unbewußt und nicht erkennend, von der überragend gut durchdachten und durchformten Gestaltung gefesselt und begeistert worden sind und ja auch heute noch werden.

Der Altar ist im südlichen Seitenschiffchor aufgestellt. Seine Höhe beträgt 750 cm bei einer Breite von 360 cm.

In der Predella, die auf dem erwähnten langen Rankenwerk enthaltenden Rechteck steht, sitzt Jesse, aus dessen Schenkeln die Wurzel herauswächst. Unmittelbar neben ihm stehen zwei Prophetenfiguren, von denen die eine mit ausgestrecktem Finger auf das typische Prophetenband deutet. In einiger Entfernung, jeweils in der Mitte unter den beiden äußeren Gliederungen des Altaraufbaues, steht eine Figur. David, der die Harfe schlägt, auf der einen Seite rechts von Jesse, links Salomon mit einem Szepter.

Die Predella ist ein Meisterstück der Holzschnitzkunst, die dem Material abtrotzt, was möglich ist. In bewegtem Gewinde

[1]) Witte, a. a. O. S. 170: „Dadurch, daß er seine Gestalten in die modische Tracht der Zeit kleidet und Selbstgeschautes in mehr oder minder starker Übersteigerung wiedergbt, wird er verständlich und volkstümlich, und wir wundern uns keineswegs, daß seine Werke solchen Zuspruch fanden."

zieht sich die Wurzel durch den Predellenraum, jeder Ast mit rankendem Blattwerk verzweigt, verziert und verschönt. Von besonderer Meisterschaft zeugt die organische Einordnung der Figuren in dieses vielfältige Rankensystem, das neben künstlerischem Geschmack großes technisches Können voraussetzt.

Die Wurzelführungen wachsen durch das Dach der Predella hindurch und ziehen sich um den Altarschrein bis hinauf zur Höhe. Königsfiguren, die zum Stammbaum Christi gehören, sind in das umgeführte Wurzelwerk eingesetzt und zeigen typisch Douvermannsche Eigenarten, von denen wir in Abschnitt II sprachen. Die in den Biegungen befindlichen Figuren nehmen durch die gezwungene Haltung etwas grotesken Charakter an, stören aber den Ernst des Werkes nicht.

Der Altarraum läßt in der unteren Mitte, in unserer Darstellung der 3. und 4. Gliederung entsprechend, einen Raum frei, der ursprünglich ein Gnadenbild aufnehmen sollte. Nach einigem Wechseln hat jetzt dort eine Pietà Platz gefunden, die sich verhältnismäßig dem Wesen des Ganzen anpaßt. Die einzelnen Schmerzensstationen, von denen nicht sicher zu sagen ist, daß sie an dem ihnen zugedachten Orte des Altares stehen, da die Reihenfolge keine klare systematische Linie ergibt, sind: neben der Pietà links unten beginnend:

Die Darstellung Jesu im Tempel;

neben der Pietà, rechts unten:

Die Flucht der hl. Familie nach Ägypten;

darüber:

Der zwölfjährige Jesus im Tempel;

darüber:

Die Kreuztragung Christi;

dann in der Mitte über der Pietà:

Die Kreuzigung;

rechts daneben:

Die Abnahme Christi vom Kreuz;

darunter:

Die Grablegung.

Über dem, von den Schmerzensgruppen gebildeten, Altarraum befinden sich die schon erwähnten Bildnisgruppen der Sybille, des Johannes und der Gottesmutter.

Die einzelnen Gruppen sind interessant in der Auffassung des Themas und gut durchgearbeitet in der Behandlung des Materials. Die einzelnen Typen sind lebenswahr und lebendig geschildert, wenn auch hier und dort kleine Mängel auftreten. Bemerkenswert ist in der Fluchtgruppe das, auf ein Postament gestellte, Austreibungsbildnis.

Es handelt sich hier um die Zusammenstellung mehrerer Geschichten und Legenden, die über die Flucht nach Ägypten überliefert sind.

Die hl. Familie wird auf dem mühsamen Weg von Räubern gefangen genommen. Der Hauptmann wird durch den Anblick des Gottessohnes gerührt und sein Bitten um Erbarmung erhört Christus, als er den Hauptmann, der später als Schächer neben ihm am Kreuze hängt, zu sich in den Himmel nimmt.

Der hl. Baum, der in der Nähe Heliopolis steht, neigt seine Blätter und Früchte, damit sie der Familie zur Nahrung dienen.

Nach der Weissagung des Jesaias (19. 1.) werden „alle Götzenbilder Ägyptens erzittern vor seinem Angesicht" und zusammenstürzen.

Heinrich Douvermann vereinigt also in dieser Gruppe eine Summe legendarischer Ereignisse und zeigt in der Lösung eine zwar unbefangene, aber doch stark episch anmutende Darstellungsart. Beißel schreibt dazu:[1])

Eine ins Einzelne gehende Beschreibung erübrigt sich hier, da andere Forscher treffende und gute Arbeit geleistet haben.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß wir hier das Werk eines großen Meisters sehen, dessen Stärke sowohl in der Gestaltung einer sinnvollen Aufgabe als in der glücklichen kompositorischen Lösung begründet ist.

2. Die Magdalenenstatue

Im südlichen Seitenchor der Calcarer Kirche steht auf einem Sockel eine Statue der Maria Magdalena, die eines der interessantesten Stücke dieser Kirche und fast des Niederrheins überhaupt ist. Witte[1]) schreibt sie Heinrich Douvermann zu und wir stehen nicht an, uns dieser Auffassung anzuschließen.

Die Statue ist von Dominikanern in Auftrag gegeben und wird von Witte (III. Tafelband S. 331) auf die Zeit um 1530 angesetzt. U. E. ist sie etwas früher zu datieren, etwa 1523/24, was auch schon die strukturmäßige Entfernung von der Crispinusmagdalena verlangt. Deuten sich in der Magdalenenstatue Renaissanceelemente an, so werden sie in der Crispinusmagdalena offenbar, und eine Zeit von 7 bis 8 Jahren würde u. E. nicht genügen, eine solche Wandlung zu vollziehen. Wesentlich spätgotisch ist die Biegung des Körpers und die noch nicht so überreich gegliederte Auffassung der Faltengebung, die allerdings eine Art Übergangsstadium annehmen läßt.

Um diese Figur nun für Douvermann in Anspruch nehmen zu können, greifen wir zurück auf die Punkte, die wir als charakteristisch für seine Arbeiten bezeichnet hatten. Da es sich dort

---

[1]) Beißel: „Marienverehrung." „... Neben ihr (Maria) sieht man den Baum, welcher sich neigt, dann zwei Räuber mit Knitteln heranschleichen. Im Hintergrund erhebt sich die Stadt Heliopolis, das Ziel der Reise. Im Vordergrund stürzt ein Götzenbild, aus dem ein Teufel ausfährt, zusammen."

[2]) Witte, a. a. O. S. 230.

um männliche Figuren handelte, müssen wir in etwa variieren und werden dann sehen, daß wir tatsächlich zu einem Ergebnis kommen, das sich für Douvermann entscheidet, obwohl auf einen ersten flüchtigen Blick hin dies nicht zuzutreffen scheint.

Da ist zunächst der Punkt 8, den wir hier zuziehen müssen (s. S. 31), von dem wir sagten, daß er vielleicht mehr noch für Frauengestalten als für Männergestalten in Betracht käme.

In der Magdalenenstatue finden wir die schmale Nase, die allerdings nicht durch eine starke Falte gebildet ist, obwohl sich um den Nasenflügel eine Vertiefung zieht, die stark das Hervortreten betont. So aber, wie sie hier erscheint, ist sie ein Charakteristikum Douvermanns, das sich, wie Witte ebenfalls sah, auch bei der Maria im Siebenschmerzenaltar findet.

Ein anderer Punkt, der auch am Schmerzenaltar Parallelen hat, ist der kleine Mund und das tief herabgezogene Kinn. Beides vereint ergibt eine langgezogene Unterkinnpartie, die dem Gesicht einen merkwürdigen Ausdruck verleiht, der den Douvermann-Gesichtern überhaupt eigen ist.

Als weitere Auffälligkeit erscheint eine bisher nicht erwähnte Eigentümlichkeit: das um die Taille gelegte schmale Tuch, das in der Körpermitte zu einem seltsamen Knoten verknüpft eine Schlaufe und zwei lang herabhängende Enden bildet. Auch hier, wie bei dem abgebundenen Ärmel, könnte man vielleicht der Auffassung sein, daß es sich um einen modischen Abklatsch handelt. Selbst das aber zugegeben, ist es bemerkenswert und erstaunlich, daß sich das dann nur bei Douvermannschen Figuren oder ihm nahestehenden Werken findet. Für ihn ist es typisch, bei seinen Frauengestalten fehlt es fast nie, so daß man es als ein ihm allein zugehörendes Kennzeichen rechnen kann. Abgesehen davon stellt es eine interessante Lösung dar, eine an sich freie Fläche harmonisch und unaufdringlinch zu beleben.

Als Letztes läßt die Art der Faltengebung auf Douvermann schließen, so daß wir abschließend, soweit eben überhaupt möglich, von einer mehr als bloßen abstrakten hypothetischen Zuordnung sprechen können.

Diese Figur, die eine Höhe von 162 cm und eine Breite von 64 cm hat, stellt eines der beachtenswertesten Kunstwerke am Niederrhein dar, was sich zur Hauptsache in der Materialbehandlung begründet.

Die inhaltliche Darstellung läßt im Eigentlichen zu wünschen übrig. Aus der biblischen, sich selbst aufgebenden Maria Magdalena ist eine fast kokett erscheinende Frauengestalt geworden, die mehr einer Schauspielerin als einer Büßerin gleicht. Jedoch ist deswegen dem Künstler kein Vorwurf zu machen, der hier den Geschmack und die Auffassung seiner Zeit, und voraussichtlich seiner eigenen Anschauung Rechnung trägt. Wir könnten aus dieser Figur keine Magdalena ersehen, trüge sie nicht den Kelch in der Hand.

Und doch ist diese Magdalena, diese Frau, die viel liebte und der darum viel vergeben wird, eigentlich in ihrem typischen Wesen getroffen. Ihre Kenntnis alles Menschlichen läßt sie als eine Frau erscheinen, die um die Feinheiten des irdischen Lebens weiß und die ihre Erfahrung nicht verleugnen kann, selbst dann noch nicht, wenn sie sich von diesem Leben losgesagt hat. So hat sie der Künstler hier mit aller Meisterschaft getroffen und dabei gezeigt, daß auch er selbst das Leben, auch das Leben der „großen Frau" durchaus kannte und begriffen hatte. Davon zeugen verschiedene Dinge, die sich an dieser Figur zeigen.

Man sehe sich die elegante Komposition der linken Hand an, die einen Handschuh und einen Kelch trägt. Mit welcher Könnerschaft, mit welcher fast spielerischen Leichtigkeit ist hier das Schwierige gelöst, zwei Dinge, in sich ungleich an Stoff und Sinn, in eine kleine Frauenhand zu legen. Mit welch überraschender Formschönheit zeigen sich uns hier drei verschiedene Elemente: Das Metall des Kelches, die menschliche Hand und der Stoff des Handschuhes. Und mit welchem Glück sind diese Verschiedenheiten in Einklang gebracht. Das kann niemand, dessen Leben oder dessen Kunst mit „bäurischem" Einschlag behaftet ist; das würde man in einem guten besten Sinne (hätte es nicht im Laufe der Zeit, zum Teil mit Recht, einen üblen Beigeschmack bekommen) mit lebensbejahender, lebenserfahrener, mit städtischer Kunst bezeichnen können. So kommen einige Forscher dazu, das als „virtuos" zu bezeichnen, und sie meinen damit nicht den guten Sinn, den dieses Fremdwort ursprünglich hatte.

Ja, es ist virtuos; aber es ist künstlerische Virtuosität, die das Beste zeigt und gibt, was sie hat.

Die rechte Hand, die den Kelchdeckel trägt, birgt dann noch eine Perle künstlerischer Eigenart und Eigenwilligkeit, die kaum übertroffen werden kann, wenn man sie als das nimmt, was sie ist, als eine hochgetriebene Verfeinerung, einen kultivierten Geschmack, und als den Ausdruck eines Menschen, der die kleinen Schönheiten des Lebens erfassen und darstellen kann.

Die rechte Hand ist mit einem Handschuh bekleidet, was schon eine großartige Gegenstellung gegenüber der linken Hand bedeutet. Hatten wir dort drei Elemente, so haben wir hier drei zu zwei vereinigt: Hand und Stoff in Eins und das Metall des Deckels. Jedoch läßt der Künstler den Stoff die Hand nicht ganz zudecken, aber er greift dabei nicht zu der einfachsten Lösung, die ihm zur Verfügung stand, den Handschuh zu rollen, so daß ein Teil der Hand sichtbar würde, sondern er bedient sich eines Mittels, das uns innerhalb künstlerischer Darstellung (jedenfalls in dieser Art) unbekannt ist. Er schneidet die Handschuhfinger an zwei Stellen offen, aber nicht einfach parallel den Fingern, sondern schräg dazu, zeigt dadurch die Haut der Hand und setzt, um diese Merkwürdigkeit ein wenig zu begründen, in jeden Schnitt einen Ring. Hätte er nur den Ring zeigen wollen, so hätte er ihn in üblicher

Weise über den Handschuh ziehen können. So aber ist die Absicht offensichtlich, und sie ergibt als künstlerisches Detail ein Zeichen für Douvermanns hervorragende Fähigkeit zu sehen und zu formen.

Der Faltenwurf gliedert sich in zwei Teile, deren einer vom Fuß des Spielbeines zur Höhe des linken Armes reicht, und deren anderer von Arm zu Arm hin und her führt. Barockhafte Beweglichkeit fehlt noch, oder deutet sich doch nur ganz schwach in der Faltenhäufung des rechten Armes an.

Die Linie vom Fuß zum Arm hin entsteht durch das etwas schroffe Hochziehen der linken Gewandhälfte, wodurch ein Untergewand sichtbar wird, das in strengen Vertikalfalten mit kurzen Abbiegungen zur Erde fällt.

Auf der rechten Seite läßt das Gewand einen Schuh sehen, dessen Bearbeitungsart auch eine Douvermannsche Eigenart zeigt, die allerdings mehr im Negativen liegt, wenn das in diesem Falle auch nicht gerade so deutlich auftritt. Heinrich Douvermann zeigt bei der Behandlung eines Schuhes eine seltsame Schwäche. Gewöhnlich erscheint ein breiter, völlig unausgeführter Block, der nur in der großen Form eine Bearbeitung zeigt. Wie ein etwas dickes Brett, dem er mitunter gern die Form einer Sandale gibt, sieht man auf dieses Gebilde, das so garnicht in die Eleganz des anderen passen will. Es ist auch eines der Kennzeichen zur Auffindung Douvermannscher Werke.

An der hier zu besprechenden Figur ist der Schuh verhältnismäßig gut durchgearbeitet, läßt aber in seiner trotzdem etwas breiten klobigen Form auf Douvermann schließen.

3. Crispinusmagdalena

Zum Unterschied der vorher besprochenen Figur, die frei im Kirchenraum steht, nennen wir diese: die Crispinusmagdalena, da sie sich im Crispinusaltar in Calcar befindet, einem starr vertikal dreifach gegliederten Werk, das reiche ornamentale Renaissance zeigt, besonders in den oberen Teilen. Auf einem Sockel steht die Magdalenenstatue dort in der Mittelnische; zur Rechten der hl. Paulus, zur Linken der hl. Petrus.

Dieser Altar wird von Witte Heinrich Douvermann zugeschrieben, im III. Tafelband S. 330. An anderer Stelle[1]) jedoch, lehnt Witte Heinrich Douvermann vollständig ab, neigt vielmehr dazu, Arnt van Tricht als den Verfasser anzusehen.

Es soll uns genügen, auf die Verwirrung aufmerksam gemacht zu haben. Wir wollen hier nur anknüpfen, indem wir die Crispi-

[1]) Witte, a. a. O. S. 231: „Es geht trotz der scheinbaren — mehr auf das Kostümliche begründeten — Ähnlichkeit der Magdalenenfigur mit ihrer Schwester aus der Dominikanerkirche nicht an, an Douvermann zu denken. Viel stärker inkliniert das Werk zur Kunst des Arnt van Tricht."

nusmagdalena herausnehmen und versuchen, zu einem festen Ergebnis zu kommen.

Es handelt sich darum, festzustellen, ob diese Figur von der Hand unseres Künstlers stammt oder nicht. Wir nehmen die Punkte heraus, die darauf hinzudeuten scheinen. Zunächst einmal ganz allgemein die stilistische Verwandtschaft mit der vorher besprochenen Figur, die ja sehr augenscheinlich in ihren großen Zügen ist: Kopfbedeckung, gewölbte Stirn, Behandlung des Halsausschnittes, Halskette, Deckel in der rechten, Kelch in der linken Hand, das schmale Tuch mit der Schlaufe und den beiden Enden, Aufraffung des Gewandes, der Schuh.

Oberflächlich gesehen haben wir es hier mit Gleichheiten, jedenfalls in Anlage und Auffassung, zu tun. Daß wir denselben Meister vor uns haben, ist dadurch schon ziemlich gesichert, da sich kein Künstler eine solche Kopie zu Lebzeiten gefallen lassen würde, und Heinrich Douvermann lebte um 1540 noch. Also dies allein würde schon stark darauf hindeuten, daß sich hier ein Werk H. Douvermanns zeigt. Wir wollen jedoch auch noch auf Einzelheiten näher eingehen, wobei wir uns auf ein Kennzeichen besonders konzentrieren möchten: auf den geschlitzten und abgebundenen Ärmel. Er ist ein typisches Charakteristikum Douvermanns, das hier mit besonderer Feinheit zu erkennen ist. Interessant ist außerdem die linke Hand, die den Kelch trägt. Wie bei der Magdalenenstatue, ist hier bei der Crispinusmagdalena die Vereinigung der drei Elemente: Metall, Hand, Stoff; doch ist diesmal nicht ein Handschuh, sondern ein Stück Gewand als Drittes hinzugenommen. Das schließt für die rechte Hand dann allerdings die glückliche Komposition, die wir im anderen Falle vorfanden, aus. Wir sehen also nur die Abwandlung eines schon gekannten Themas.

Zusammengenommen ist bei der Crispinusmagdalena mit dem gleichen Verfasser wie der Magdalenenstatue zu rechnen, nur daß ein zeitlicher Unterschied die Werke in der Auffassung trennt.

Was andersartig erscheint, ist der Ausdruck des Gesichtes, der wohl Douvermannsche Züge trägt, aber doch in vielem abweicht. Da dies das einzige Ausfallende ist, wird man es auf unkomplizierte Art erklären müssen, wobei wohl am besten an eine Modellarbeit zu denken ist.

Noch auffallend ist allerdings die starre Haltung dieser Figur gegenüber der Magdalenenstatue, die in sich figürlich gelockerter und freier erscheint. Nehmen wir an, daß die Crispinusmagdalena in den Altar hineinkomponiert ist, dann zeigt sich darin eine bedeutsame Meisterschaft, die eben die gegliederte Gradheit dieses Altarwerkes nicht durch eine ausfallende Figurenkomposition stören will. Aus der scheinbaren Unfreiheit der figürlichen Starre ergibt sich dann eine hoch zu bewertende Unter- und Einordnung in eine Gesamtauffassung, die in diesem Falle als Umfassendes das Einzelne wohl nicht zurücktreten, aber sich anpassen läßt.

Wir treffen also eine schon oft bemerkte Eigenschaft Heinrich Douvermanns: die glückliche, künstlerisch gekonnte kompositorische Kraft, die uns nun noch dazu verhilft, dieses Werk Douvermann zuschreiben zu können.

Ob Arnt van Tricht an der Schaffung dieses Altars beteiligt ist, oder wie weit er es ist, das zu untersuchen würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. Sicher ist jedoch, daß er am Werk der Crispinus m a g d a l e n a unbeteiligt ist.

Die Figur der Crispinusmagdalena hat einschl. Sockel eine Höhe von 125 cm und eine Breite von 47 cm. Sie ist ein auffallendes Werk, das aber durch ornamentale Überladung etwas leidet.

Die reich gegliederte und stark bearbeitete Radhaube hat nicht die gute Wirkung wie die der Magdalenenstatue, die in ihrer Einfachheit wohl unübertrefflich ist. Gesicht und Halsausschnitt halten sich klar und einfach, bilden dadurch den ruhenden Punkt in den Wirrungen und Überschneidungen der sich häufenden Linien, ohne aber so viel Kraft der Ruhe zu besitzen, daß dem ganzen Werk dadurch Erhabenheit und Stille würde zukommen können.

Schon gleich unterhalb der typisch typisierten „Apfelbrüstchen" beginnt Fülle der Linien wirksam zu werden. Das hastig aufgezogene Gewand bewirkt heftig bewegte Falten, die sich, wie in noch momentaner Bewegung befinden. So schlägt der Tuchstreifen über dem rechten Arm und der, der in der linken Hand gehalten wird, an seinem Ende eine Verbreiterung, als ob er gerade mit einem starken Ruck hochgezogen worden sei. Ebenso der rechts nach unten fallende Gewandteil.

Eine verwirrende Fülle bieten die Querfalten des mittleren Gewandteiles, die sich in drei sich nach unten verjüngenden Teilen zu einem Dreieck vereinigen, dessen Spitze in der Mitte des Körpers, in der Figurenachse und rechts neben dem Knie des Spielbeines endigt. Die Basis dieses gleichschenkligen, auf den Kopf gestellten Dreiecks bildet eine scharfe Stoffkante, die gleichzeitig die Figur in einen oberen und unteren Teil abteilt, also auf der horizontalen Mittellinie liegt.

Vom Fuß des Spielbeines zum rechten halberhobenen Arm zieht sich dann (das Umgekehrte war bei der Magdalenenstatue der Fall) eine straff gezogene Hauptfalte, die dem unteren Figurenteil eine leichte Rechtsneigung verleiht, ohne daß diese tatsächlich vorhanden wäre.

Der Schuh zeigt die unausgeführte Douvermannsche Art, die sehr im Gegensatz zu der reichen Durcharbeitung aller anderen Details steht. Er zeigt sich als ein klobiges, breites Stück Holz, das eher einem eingesteckten Stück Brett als einem Schuh für eine Frau gleicht.

Rückschauend ist zu sagen, daß wir dieses Werk Douvermann zusprechen können und müssen, da eine Fülle von Kennzeichen

dafür spricht, die wir als zu Heinrich Douvermann gehörig erkannten.

Das Werk liegt in einer späteren Schaffenszeit, die schon stark unter renaissancemäßiger Formgebung steht und schon betonte barockisierende Züge enthält, die sich allerdings aber nur im Detaillierten zeigen.

Da diese Arbeit in das Lebensende des schaffenden Künstlers fällt — er lebte zu dieser Zeit hoch in den siebziger Jahren — muß die noch vorhandene Kraft des bewegten Impulses in Verwunderung versetzen. Hier von Altersstil zu sprechen, wäre unberechtigt.

4. Marienleuchter

Dieser Leuchter befindet sich in der Nicolaikirche in Calcar.

Das Werk interessiert durch eine Besonderheit, die man nicht vielen so offensichtlich zugestehen kann: es sind wenigstens drei bekannte Künstler mit der Fertigung dieses Leuchters beschäftigt gewesen.

1508 ist dieses Werk von Heinrich Bernts begonnen worden, während die Vollendung von Heinrich Douvermann und Arnt van Tricht vorgenommen wurde.

Daß sich Heinrich Douvermann unter den Dreien befindet, ist für uns von Wichtigkeit, da das, den anderen besprochenen und noch zu besprechenden Werken gegenüber, von der künstlerischen Vielgestaltigkeit Douvermanns zeugt. Seine Mitarbeit ist zweifellos erkennbar.

Das Werk hat den Vorzug, daß sich an ihm die Arbeiten der drei Künstler genau feststellen, und sich der, dem Einzelnen zugekommene Auftrag gut auffinden läßt.

Der erste Bearbeiter war, wie schon erwähnt, Heinrich Bernts, der aus Wesel kam. Da wir auf ihn nicht speziell eingehen können, lassen wir Witte[1]) über ihn berichten.

Der Unterbau mit den schmiedeeisernen Kerzenhaltern dürfte Bernts zuzuschreiben sein, wobei die letzten nach Entwurf angefertigt wurden. Daß auch von ihm der Stammbaum Jesse gearbeitet sei, wie Witte annimmt, können wir nicht sagen, vielmehr wird gerade Douvermann, der ja Spezialist auf diesem Gebiete war, die die Madonnenfigur umgebenden Wurzelwerke gearbeitet haben. Wir schreiben Bernts dagegen (aus hier nicht näher anzugebenden Kennzeichen hergeleitet)[2]) die beiden Jesusknaben,

---

[1]) Witte, a. a. O. S. 174: „Bernts ist der typische Kunsthandwerker. Wo er rein ornamental bleibt, steht er auf der Höhe des Könnens seiner Zunft überhaupt; wo er als Plastiker sich bekennt, bleibt er derber Handwerker zweiten oder dritten Ranges ... Am Leuchter in Kalkar ist zum mindesten der Stammbaum Jesse von Bernts gefertigt, möglicherweise auch eine der beiden Madonnenfiguren, während die andere deutlich auf die Werkstatt Douvermanns hinweist."

[2]) Siehe Anmerkung Seite 55.

die ja den Madonnen lose in den Händen liegen, zu, so seltsam das auf den ersten Blick erscheinen mag; denn diese gehören ihrem Typ nach weder zu Douvermann noch zu Arnt van Tricht, sondern, wie gesagt, zu Heinrich Bernts.

Die vier Engel, die die Taube des hl. Geistes umgeben als Krönung des Strahlenovals, können dagegen Berntssche Arbeit sein, da die Auffassung der Engel als befiederte Gestalten dem Kanon Douvermanns nicht entsprechen würden. In ihrer figürlichen Beweglichkeit weisen sie allerdings auch auf Bernt van Tricht, dem aber ja im letzten doch wohl nur eine etwas tiefergehende Restaurierung zuzuschreiben ist.

Zur genaueren Bestimmung sind wir genötigt, Vorder- und Rückseite des Leuchters zu unterscheiden. Wir sehen dabei als Vorderseite die an, die die Fronten der zwölf Könige der Wurzel und den sitzenden Jesse zeigt.

Diese Vorderseite zeigt dann eine Madonna, die einen stark männlichen Typ bringt. Wäre nicht das lange Frauenhaar, dann könnte man an eine Johannesfigur denken. Das herabhängende Haar ist übrigens ohne jede künstlerische Delikatesse, in der viel geübten Weise auf das Gewand gelegt, ohne Zeichen besonderer Eigenart oder Auffassung kund zu tun. Lediglich das über die Haare gelegte Tuch bewahrt dieses Detail vor augenscheinlicher Manieriertheit. Die Faltengebung erinnert in ihrem Aufbau sehr an die der beiden oben besprochenen Magdalenen, ebenso die vorstehenden Schuhe. Trotzdem können wir uns nicht ganz dazu verstehen, hier eine Douvermann zu sehen, müssen jedoch stark vermuten, daß diese Madonna der Werkstatt Douvermanns entstammt und die Arbeit eines, allerdings „gelehrigen", Schülers ist.

Die Madonna der Rückseite dagegen scheint mehr die Hand des Meisters zu zeigen. Ihr Typ ist weit fraulicher, was allerdings auch wohl durch die charakteristisch sich zeigenden Haare bedingt ist. Auf Douvermann deutet hier die Behandlung des Halsausschnittes, das Taillentuch, die geringe Geneigtheit des Körpers und auch wieder der Schuh. Der Gesichtsausdruck, der dem der vorderseitigen Madonna übrigens im gewissen ähnelt, trägt Douvermannsche Züge, die aber doch nicht eindeutig festzulegen sind.

Was die Gesamtkomposition angeht, läßt sie sich aber als Vorläuferin der Magdalenenstatue denken, die die Unebenheiten und Härten dieses Werkes so gut auflöste. Wird diese Madonna auch eine Werkstattarbeit sein, so ist sie doch mit wesentlicher Beihilfe des Meisters gefertigt und ihm zum größten Teil zuzuschreiben.

Die Haare, die aus der Ferne wie Perlen eines Rosenkranzes wirken, liegen in mehrfachen Lagen auf der Schulter der Madonna. Sie geben der Figur etwas Seltsames, Eigenartiges, das diese Madonna, die in sich einfach und anspruchslos ist, auffällig und interessant macht. Diese Haare, die in ihrer Formgebung den

Rosetten bildenden Stirnlocken sehr nahekommen (wir bezeichneten das als ein Kennzeichen Douvermannscher Art), zeigen die variable Möglichkeit des Künstlers und den Mut zur ausgefallenen Form. Er scheut nicht vor der Überspitzung zurück, ohne ihr jedoch einen zu starken Anteil einzuräumen.

Um darauf hinzuweisen, nahmen wir diese Figur mit in den Kreis der zu besprechenden Werke.

Der ganze Leuchter hat eine Höhe von 408 cm, und er ist von 1508—1511 von Heinrich Bernts, späterhin von Douvermann gefertigt und von Arnt van Tricht renoviert worden.

Damit schließen wir die Besprechung der Werke, die wir aus Calcar zeigen wollten.

Wir hatten dabei Gelegenheit, die Persönlichkeit und Künstlerschaft Heinrich Douvermanns von verschiedenen Seiten her kennen zu lernen und dem Wesen dieses Meisters ein Stück näher zu kommen.

Wir gehen in der Besprechung jetzt zu einer anderen niederrheinischen Stadt über, für die Heinrich Douvermann mehrere Werke ausführte, von denen wir aber auch wieder nur einige charakteristische herausgreifen wollen.

Die Werke Douvermanns

b) in Xanten

1. Der Marienaltar

Xanten liegt in unmittelbarer Nähe Calcars und bedingt durch diese Lage schon einen geistigen Austausch zwischen beiden Städten. Auch für eine Zeit, die nicht den D-Zug oder das Auto kannte, bedeutet der Weg zwischen diesen Städten keine nennenswerte Entfernung.

Xanten ist um 1500 in künstlerischer Hochzeit. Der Dom des hl. Viktor soll ein Schatz des niederrheinischen Raumes werden, und alle zuständigen Stellen mühen sich um die besten Kräfte, die sich in diesem Gebiet finden. Es ist also nicht verwunderlich, daß auch Heinrich Douvermann, der sicherlich zu den ersten Künstlern der damaligen Zeit dort gehörte, auch von Xanten mit Aufträgen beehrt wird. Und da er ein Landsmann und Einheimischer ist, wird man ihn um so mehr bevorzugt haben. Jedoch dringen die Ereignisse in dieser Zeit nicht mit der Schnelligkeit wie heute von einem Ort zum anderen, und so finden wir den ersten Auftrag, den Xanten an Douvermann vergibt, erst 1531. (Die Verkündigungsgruppe im Matthiasaltar.)

1535 nun, nach Witte 1536, erhält Douvermann den Auftrag zu einem Marienaltar, der aber nicht, wie im Calcarer Gegenstück, die Sieben Schmerzen darstellen soll, sondern Lebensstationen, die für Maria, die Mutter Gottes, wesentlich sind.

Der Altarraum ist mit dem Calcarer fast ident, die Rahmung völlig. Das Prinzip ist das gleiche geblieben wie ungefähr 20 Jahre vorher.

Das eigentlich müßte zu denken geben. Gleichgültig wie wir Douvermann als Menschen und Künstler auffassen, ist es merkwürdig, nach einem Zwischenraum von so langer Zeit die fast gleiche Arbeit wiederzufinden. Doch ist die Erklärung wohl einfacher, als man vermuten möchte. Der Auftrag war eben so abgefaßt, daß er den gleichen, völlig gleichen Altar, den man in der Nachbarstadt gesehen und als schön empfunden hatte, bestellte.

Es ist nicht anzunehmen, daß ein Künstler wie Heinrich Douvermann sich mit sehr großer Freude dieses Auftrages entledigt hat, da es ja eine häufig zu beobachtende Erscheinung bei Künstlern ist, daß sie nicht gern ein Werk zum zweiten Male herstellen. Trotzdem hat Douvermann diese Aufgabe gelöst, wenn auch, zugegeben, nicht mit der gleichen Verve wie in Calcar. Und doch hat er ein Werk von beachtlicher Qualität hinterlassen.

Wie in Calcar ist auch hier das System der vertikalen Drei-Gliederung beibehalten, der eine horizontale Sechs-Gliederung gegenübersteht, die sich aber um einiges von der Calcarer Gliederung unterscheidet.

Da sich das Prinzip der Drei-Gliederung dem Calcarer in der Art der Durchführung und in der Delikatesse der „Pause" völlig ähnelt, können wir hier eine nähere Besprechung fallen lassen.

Merkwürdig ist dagegen bei diesem Altar die Auffassung der vierten und fünften Gliederung.

Die Mittelachse, von dem sitzenden Jesse beginnend, setzt sich fort in dem Gnadenbild, über die sterbende Maria und die Krönung hin zur gekrönten Maria. Die Mittellinie wird also ganz, da Jesse hinter dem Wurzelwerk nicht zu erkennen ist, von Maria beherrscht, und zwar von d e r Maria, die ihre hohe Aufgabe erfüllt hat: die Geburt des Herrn, dargestellt in der Madonna mit dem Jesuskind; der Tod, der sie von ihrer irdischen Aufgabe löst; die Krönung, die ihre erfüllte Aufgabe belohnt, und schließlich das Gekrönt-Sein, das sie als Erfüllerin noch einmal deutlich hinstellt.

Die Hauptstationen ihres Weges also hat der Künstler in den Mittelpunkt gestellt, um die Bedeutung und Wesentlichkeit besonders zu zeigen. Wir können also auch in diesem Werk wieder die Klarheit und das Durchdenken einer Aufgabe, die der Künstler lösen wollte, bewundern.

Aber er hat es nicht bei dieser inhaltlichen Herausstellung belassen, er hat zu einem Kunstmittel gegriffen, das uns schon von Calcar her bekannt ist: das Verschieben der Gliederung zu Gunsten einer stärkeren Hinlenkung auf das, was er sagen will.

Den Altarraum (ohne Predella) hat er in den beiden außen liegenden Vertikalgliederungen in drei stark erkennbare horizontale Teile geteilt, die Mittelgliederungen dagegen teilt er in zwei gleiche Teile, die durch ihre Überhöhung aus dem Rechteck

des Altarraumes herauswachsen mußten. Den oberen dieser beiden Teile unterteilt er dann noch einmal in zwei gleiche Teile, die somit eine völlige Verschiebung den äußeren Gliederungen gegenüber brachte. Hätte die inhaltliche Herausstellung des Geschehnisses nicht genügt, dann mußte durch diese Anordnung der Blick hierher gelenkt werden. Damit war der Zweck erreicht, und Heinrich Douvermann legt so von neuem seine kompositorische Fähigkeit offen.

Das System des übrigen entspricht wieder so sehr dem Calcarer Vorbild, daß es sich erübrigt, von neuem darüber zu berichten. Zu sagen ist nur, daß die Fortführung der Wurzel über den Altarraum hinaus wohl nicht jene spielerisch leichte Kraft besitzt, nicht jene wunderbare Feinheit der Auflösung einer Komposition, wie am Calcarer Werk. Das kann nur darauf zurückgeführt werden, daß die Arbeit geteilt worden ist und daß, wie Witte meint, Arnt van Tricht tätig gewesen ist. Gerade die Wurzelandeutung des Altaraufsatzes ist u. E. nicht von der Hand Douvermanns, da sie der Auffassung und dem Kanon seiner Art widerspricht. Darin liegt es wohl überhaupt, daß dieses Werk nicht die ganze Größe des Schmerzenaltares erreicht, da sich gewisse Unfertigkeiten innerhalb des Ganzen bemerkbar machen, die, die verschiedene Hand zeigend, nachteilig wirken müssen.

Wie schon gesagt, ist das Werk 1535/36 begonnen. Es hat eine Höhe von 440 cm und eine Breite von 255 cm.

Die Predella mit einer Breite von 177 cm und einer Höhe von 62 cm übertrifft nun aber in der Ausführung die Calcarer, und sie ist eigentlich das Prachtstück des Altars und in ihrem Kunstwert den besten Werken nebenzustellen.

Ein überaus reich gegliedertes und verschlungenes Wurzelrankwerk überdeckt die Figur des Jesse, der in der Mitte sitzt, und dem sich David und Salomon zur Seite stellen. Überaus beachtlich ist dann aber die Erweiterung der Wurzel über ihre naturhafte Bestimmung hinaus, durch die Einfügung menschlicher Gestalten, die dieses Werk so wertvoll und merkwürdig erscheinen lassen. Beißel[1]) bringt davon eine gut gelungene Beschreibung.

Die Gruppendarstellungen beginnen links unten neben dem Gnadenbild. Es sind die Gruppen:

1. Abweisung des Opfers des Joachim, mit einer kleinen Nebenszene, in der dem Ehepaar Joachim und Anna von einem Engel die Geburt einer Tochter mitgeteilt wird;

[1]) Beißel, a. a. O. S. 78: „Die Predella ist von der prachtvoll geschnitzten Wurzel Jesse ausgefüllt. In ihren Verzweigungen sieht man zwei kleine Könige. Sie bringen die Zahl der Ahnen auf 14 und erinnern so an die 3×14 Vorfahren Christi bei Matthäus (1, 17). Neben diesen kleinen Königsbildern lehnen sich zwei Propheten auf die Äste; zwei Brustbilder, aus Blumen herauswachsend, entrollen Spruchbänder, wodurch auch sie als Propheten gekennzeichnet sind. Wie im Märtyreraltar, umgeben also auch hier vier Propheten den Stammvater Jesse."

darüber:

2. Mariä Geburt;

darüber:

3. Mariä Tempelgang;

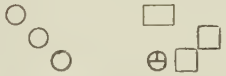
rechts oben:

4. Das sogenannte „ikonographische Rätsel", das sich seit Beißel in den Arbeiten aller Forscher findet.

Wir sind jedoch in der Lage, des Rätsels Lösung zu geben, die sich uns nach eingehender Untersuchung als klar und eindeutig ergab.

Wir haben eine Präsentatio Mariä vor uns, die zu erkennen Beißel[1]) wohl deshalb nicht gelang, weil er die Vermutung hatte, im „Tempelgang" eine Art der Präsentatio oder auch die Präsentatio selbst zu sehen. Der Tempelgang ist jedoch nur die symbolische Andeutung der Hinführung Mariä zur Kirche als solcher. Die hier gezeigte Gruppe aber soll die eigentliche Opferung Mariä Gott gegenüber versinnbildlichen. Beißel konnte wohl auch deshalb nicht auf den Gedanken kommen, weil er annahm, es fehle die Figur der Maria, doch ist ihm dabei ein Irrtum unterlaufen, da Maria in der Gruppe tatsächlich vorhanden ist.

Wir geben eine kleine Grundrißskizze als Erläuterung:



Die Kreise bedeuten drei Frauen, die Kerzen tragen. Der durchkreuzte Kreis stellt Maria dar, die vor dem Priester (□) und dessen Assistent steht und von jenem in die Kirche aufgenommen wird. Das Rechteck bedeutet den Altar, der im Hintergrund steht und dem Altar der Joachimsgruppe entspricht.

Maria ist also da und sogar mitten in der Gruppe stehend. Von drei Frauen begleitet, „präsentiert" sie sich dem Hohenpriester.

Das ikonographische Rätsel hat also dahin seine Lösung gefunden, daß wir die Präsentatio Mariä in aller Klarheit vor uns haben.

Darunter:

5. Die Heimsuchung;

darunter:

6. Die Verkündigung;

dann geht die Folge durch die Mittelachse über das Gnadenbild hinauf zur

7. Gruppe: Tod Mariä;

[1]) Beißel, a. a. O. S. 79: „. . . die Gruppe bleibt ein ikonographisches Rätsel."

darüber:

8. Krönung Mariä,

um dann, wie in Calcar über den Altarraum hinaus, in der gekrönten Maria den Abschluß zu finden.

Neben der gekrönten Maria rechts ist eine Gruppe, die der tiburtinischen Sibylla in Calcar entspricht, aber in ihrer merkwürdigen Abwandlung des knieenden Mannes auffallend ist. Wir verweisen dafür auf Beißels[1]) Auffassung, die wir teilen. Die linke Gruppe stellt wieder Johannes Ev. mit einem Engel dar.

Bemerkenswert in den Altargruppen sind zwei, die der Heimsuchung und die der Verkündigung, die augenscheinlich nicht in den Gesamtrahmen passen wollen, und wir schließen uns hier Witte an, der sie für Arnt van Tricht in Anspruch nimmt.

Außerdem nehmen wir aber noch eine Gruppe aus, und zwar die Ablehnung des Opfers Joachims, die auffallend andere Strukturmerkmale zeigt. Faltengebung, Körperhaltung, Ausdruck und Bewegung sind mit der Art Heinrich Douvermanns nicht in Einklang zu bringen, lassen sich aber auch offensichtlich nicht für Arnt van Tricht fassen. Wir lassen hier vorläufig die Beantwortung dieser Frage offen für eine bestimmendere Untersuchung dieser Gruppen.

Ebenso zeigt das, um den Altar geführte, Rankwerk verschiedene Meister, und wir schließen uns der treffenden Auffassung Wittes an, der die Arbeit für Douvermann und Tricht aufteilt.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß hier wohl nicht ein Werk von der Qualität des Calcarer Altares vorliegt, daß aber trotzdem im großen kompositorischen Gebare Gutes geleistet und im Detail meisterliche Arbeit gezeigt ist.

Als zweite Besprechug Xantener Werke hatten wir die Büsten des Hochaltares dort angeführt, auf die wir nun zu sprechen kommen wollen.

2. Büsten zum Hochaltar

12 Halbfiguren im Xantener Hochaltar des Viktordomes sind archivalisch als Arbeiten Heinrich Douvermanns nachzuweisen. Witte setzt die Lieferung der Büsten eher an, während Beißel die erste Rechnung, die er aufführt, 1533 datiert. Die Lieferungen dauerten bis 1544, in welchem Jahre die beiden letzten Büsten aufgestellt werden.

Für den Forscher, der sich mit Heinrich Douvermann mehr beschäftigt hat, bieten diese Figuren etwas Merkwürdiges: die ausgefallene Art, die nicht zu diesem Künstler zu gehören scheint. Es findet sich kaum etwas, das in der Ausführungsart auf Douvermann schließen läßt, so daß es sich hier, trotz des archiva-

[1]) Beißel, a. a. O. S. 81: „In Wirklichkeit ist dort nichts anderes dargestellt, als die Sibylle von Tibur, welche in einem prophetischen Bilde dem Kaiser Augustus die Gottesmutter gezeigt und ihn zur Erbauung eines Marienaltars an der Stelle der Kirche Ara coeli in Rom bewogen haben soll."

lischen Nachweises, zwar um eine Werkstattarbeit, aber nicht um eine direkte Arbeit Heinrich Douvermanns handelt. Die Figuren zeigen eine erschreckende Variationslosigkeit untereinander, und wir können nicht annehmen, daß ein Künstler wie Douvermann sich die Gelegenheit, die sich hier gerade zur mannigfachen Variation geboten hätte, so vorübergehen lassen würde.

Bei der Art des Künstlers läßt sich vermuten, daß er es ablehnte, diese „halben Figuren", die ihm eben keine genügende Entfaltungsmöglichkeit gaben, herzustellen. Diese Vermutung wird bestätigt, wenn man sich erinnert, daß er zu dieser Zeit die Magdalenenstatuen in Calcar und den Marienaltar in Xanten in Arbeit hatte. Werke, die ihn, wie wir sahen, als Meister zeigen, dessen Stärke gerade auch in der Komposition des Aufbaues und der des Details als harmonischem Stück des Ganzen liegt.

Die künstlerische Gestaltungsmöglichkeit ist durch die Halb-Figuren natürlich gehemmt, da die körperliche Durchschneidung empfindlich den Aufbau, die Übersicht und die Wirkung stört. Heinrich Douvermann sah wohl, daß er sich im Prinzip festlaufen würde, das diesen 12 gleichen Figuren durch ihre „Halbheit" gegeben ist. Die Starre, die sich notwendigerweise in dem hart gegliederten Altaraufbau einstellen mußte, ist ihm sicher nicht verborgen geblieben, so daß er es ablehnen mußte, diese undankbare Aufgabe zu übernehmen. Natürlich lehnt er den Auftrag als solchen nicht ab, da er materielle Vorteile sehr zu schätzen gewußt haben wird. Er erscheint also archivalisch als der Hersteller, was aber eben diese praktische Erklärung findet.

Künstlerisch ist er, wie schon gesagt, nicht als der bisher erkannte Douvermann zu erkennen, jedoch läßt einiges vielleicht auf einen gelehrigen Schüler weisen. So zeigen die Gesichter der Maria und Helena eine Anlehnung an den Typ Douvermanns, und im gewissen Sinne noch das Gesicht des Johannes Ev. Das würde praktisch ergeben, daß die zuletzt gelieferten Büsten (Maria und Johannes Ev.) und eine der ersten (Helena) die meisten Charakteristiken Douvermanns zeigen. Das wäre für die beiden ersten Figuren die Zeit, da er den Marienaltar fertiggestellt und also wohl noch ohne direkte Beschäftigung war. Möglich also, daß er hier Hand mit angelegt hat, ohne daß man ihm deswegen die ganze Figur zuschreiben könnte. Ähnlich so könnte die Helenabüste in eine solche Zeit gefallen sein.

Die Untersuchungen hierüber können natürlich nur einen hypothetischen Charakter tragen und die wahre Lösung wird wohl einem glücklichen Zufall überlassen werden müssen.

Die zwölf Figuren, die in den Jahren von 1533 bis 1544 hergestellt und geliefert worden sind, zeigen der horizontalen Gliederung ihrer Aufstellung nach, vom oberen Altar nach unten (wir beginnen jedesmal mit der linken Altarseite):

Maria mit dem Kind; Unsch. Kind; Unsch. Kind; Johannes Ev.; Mauritius mit Fahne und Wappen; Viktor ebenso als Reliquiar;

Helena mit dem hl. Kreuz; Konstantin mit den Emblemen des Reiches;

Papst Marcellinus mit Stab und Buch; Papst Sylvester ebenfalls mit Stab und Buch; Thebäischer Soldat mit Schwert; ein zweiter Soldat (beide als Reliquiar).

Alle Büsten sind polychromiert.

Da Douvermann um 1540 an der schon besprochenen Crispinusmagdalena arbeitete, die doch noch genügend Elan und Schwung besitzt, um den Bearbeiter als geistig kräftigen Menschen auffassen zu können, werden wir uns der Meinung Wittes[1]) nicht anschließen, abgesehen von unserer Auffassung, die wir zu Anfang bekannten. Dem folgenden Satz Wittes jedoch stimmen wir zu,[2]) soweit er die Bedeutung der Büsten betrifft.

Ob nun bei diesen Büsten, die zweifellos der Werkstatt entstammen, der Sohn Johannes tätig gewesen ist, läßt sich naturgemäß nicht bestimmen. Wir neigen jedoch nicht zu dieser Auffassung, wie wir schon im Vorwort erklärten.

Um die persönliche Auffassung, die wir von diesen zwölf Werken und ihrem Verfasser haben, betonen zu können, haben wir sie mit einbezogen in den zu besprechenden Werkkreis, ohne weitere Ausführungen bringen zu wollen.

3. Verkündigungsgruppe

Die Besprechung dieses Werkes gewinnt besonderes Interesse dadurch, daß hier der Nachweis der Identität Heinrich Douvermanns mit Heinrich von Holt erbracht werden soll, den wir im Vorwort für dieses Kapitel zurückstellten.

In den Xantener Baurechnungen erscheint nach Beißel[3]) der Name H. von Holts als eines Bildhauers, der zwei größere und zwei kleinere Bildnisse liefert. Uns interessiert von den vier Werken nur die Verkündigung, die für den Zweck des Identitätsnachweises ausreicht.

Zuvor setzen wir noch die Auffassung Wittes[4]) über diese Frage hierher.

Wir sehen nun von der vergleichenden Methode Wittes ab, die zu demselben Ergebnis gekommen ist, und nehmen unsere Kennzeichenmethode zu Hilfe. Das Ergebnis ist also das gleiche, wie wir schon vorweggenommen haben.

---

[1]) Witte, a. a. O. S. 172: „Die letzten Jahrzehnte seines (H. D.) Schaffens fließen in einer immer seniler werdenden Tätigkeit dahin."

[2]) Witte, a. a. O. S. 172: „Sein Hauptwerk dieser Spätzeit sind die zahlreichen Heiligenbüsten . . ., von denen nur ganz wenige eine wirkliche Größe erreichen."

[3]) Beißel, a. a. O. S. 87: „Item für die beiden Bilder der Verkündigung der allerseligsten Jungfrau dem Heinrich van Holt . . . Item demselben für das Bild des Erlösers und für zwei kleine Bilder . . ."

[4]) Witte, a. a. O. S. 172: „Man soll nur den Engel dieser Verkündigung mit einem der Engel im Marienaltar in Xanten vergleichen, um die restlose Identität der beiden Gestalten festzustellen."

Betrachten wir zunächst die Madonna, die vor einem Lesepult kniet und sich mit einer halben Wendung dem Engel der Verkündigung zukehrt.

Das Gesicht trägt die typischen Züge Douvermannscher Art, die gespitzte Nase, das tief gezogene Kinn, das dem ganzen Gesicht den seltsamen Ausdruck gibt, von dem wir schon sprachen. Die Behandlung des Haares läßt keine direkten Schlüsse zu (wohl erinnert es in etwa an den „Vierstreifenbart"), da es der allgemeinen Art der Frisur entspricht, die die Haarwelle gerollt über die Schulter fallen läßt, und den flachen, eng angelegten Scheitel macht, der (wenn auch nicht in diesem Fall) die Möglichkeit schafft, dem Kopf eine Krone aufsetzen zu können.

Der Halsausschnitt zeigt ein bekanntes Charakteristikum Douvermanns: das zum Hals hin zugezogene Hemdgewand, das sich in einer Borte um den Hals legt.

Nicht zu übersehen ist dann der Tuchstreifen, der um die Taille gelegt in der Schlaufe und den beiden Enden über dem Gewand eine bekannte Kompositionstechnik unseres Künstlers verrät.

Die Art der Faltengebung läßt keinen Schluß zu, der klar genug wäre; sie ist jedoch nicht so fremd, daß sie Douvermann fernstünde.

Neuartig, oder doch in dieser Form nicht oft gesehen, ist der wie tastend erscheinende Versuch, durch das Gewand hindurch den Körper zeigen zu lassen, den der Künstler hier mit dem rechten Bein der Figur unternimmt. Wir wissen keine spätere Arbeit, in der diese Erscheinung wieder auftritt. Vermutlich hat hier der Künstler wirklich einen Versuch machen wollen, der „neuen Zeit", die ja die stärkere Beweglichkeit, die sinnenhaftere Form verlangte, gerecht zu werden. Die Steifheit des, fast wie ein Rohr wirkenden Beines, gibt Auskunft darüber, daß es sich wohl nur um einen Beginn handelt, um das Ausprobieren einer neuen Sache.

Die angeführten Abweichungen von den Kennzeichen Douvermannscher Art weggenommen, die ja nun, im ganzen gesehen, gering sind, die das wesentliche Bild nicht zu ändern vermögen, bleiben gesicherte Merkmale für unseren Künstler übrig, so daß wir, vergleichen wir nun noch direkt wie Witte es tut, ohne Schwierigkeiten Heinrich von Holt mit Heinrich Douvermann identifizieren können.

Wir mögen jedoch an diesem kleinen Werk nicht vorübergehen, ohne auf einige Feinheiten hinzuweisen, die bisher kaum oder garnicht beachtet worden sind.

Trotz der Kleinheit des Werkes, das dem Bildhauer schwierige Aufgaben stellt, finden sich beachtenswerte Schönheiten, die anzusehen sich lohnt.

Man betrachte einmal die Wendung des Körpers, deren Drehpunkt in der Mitte der ganzen Figur liegt. Das Knie ist fest auf dem Kissen am Boden, hält also den Körper im unteren Teil in der ursprünglichen Richtung fest. Daß nun die Wendung erfolgt, ohne das Knie leicht anzuheben oder in der Lage zu verändern, wie es beispielsweise in der Verkündigungsgruppe des Xantener Marienaltars geschieht, oder wie es ja rein anatomisch „natürlich" wäre, das verleiht dieser kleinen Gestalt eine rührende Hilflosigkeit; aber dazu gespannte Erwartung, daß man nur erstaunt sein kann über die kraftvolle Feinheit dieses körperlichen Ausdrucks. Fast möchte man sagen, daß das Gesicht unwesentlich wird gegenüber dieser Haltung, die mit aller Meisterschaft alles ausdrückt, was der Augenblick dieser erhabenen Handlung erfordert. Wir treffen also doch immer wieder bei den Werken Douvermanns auf ein großes kompositorisches Vermögen, das ihn ja trotz mancher Schwächen so wertvoll und wesentlich macht.

Auch der Engel der Verkündigung ist nicht uninteressant. Bemerkenswert ist zunächst auch bei ihm der Versuch, die neue Beweglichkeit, jetzt bei einer Standfigur, zu erproben. Die Lösung ist nicht ganz so unglücklich wie bei der Mariafigur, läßt aber doch auch deutlich den Versuch erkennen.

Das Gesicht, das an Schönheit ja wohl einiges mehr aufweisen dürfte, zeigt im ganzen Douvermannsche Züge, wie sich die beiden Gesichter des Engels und der Maria ja sozusagen widerspiegeln. Die Haltung ist nicht gerade sehr frei zu nennen, da man sich nicht ganz des Eindruckes erwehren kann, der Engel litte unter der Last seiner Flügel, was ja einen etwas grotesken Ausdruck aufkommen läßt. Jedoch ist auch er selbstverständlich vom selben Meister wie die Maria.

Das ganze kleine Werk macht einen liebenswürdigen Eindruck, der mit manchen Unebenheiten aussöhnt.

Die Höhe der Mariafigur beträgt mit Sockel 43 cm, bei einer Breite von 29 cm. Der Engel hat mit Sockel eine Höhe von ca. 52 cm und eine Breite von etwa 21 cm.

Mit dieser Figurengruppe wollen wir die Besprechung der Werke beschließen, die direkt zur Analyse des Künstlers Heinrich Douvermann führen sollte. Wir hatten sie aus dem Haupttätigkeitsgebiet Calcar und Xanten ausgewählt.

In einem dritten Teil nun wollen wir auf die Werke eingehen, die außerhalb Calcars und Xantens liegen, und daneben auf die Werke, die ihm von verschiedenen Künstlern noch zugeschrieben werden.

Ein intensives Eingehen auf die Stücke, wie im vorigen, werden wir hier nicht anwenden.

In der Reihenfolge werden wir uns an die gegebene Werktabelle halten, zunächst aber die zugeschriebenen Werke behandeln.

c) außerhalb Calcar und Xanten, und die übrigen ihm zugeschriebenen Werke

1. Passionsaltar (Schnütgenmuseum)

Der Passionsaltar im Schnütgenmuseum zu Köln, den wir bei Witte im II. Tafelband S. 227 abgebildet finden, hat eine Datierung um 1530, der wir zustimmen. Witte[1]) schreibt dazu eine Erklärung, die einleuchtend erscheint.

Wenn auch nicht alle Figuren Douvermannsche Art zeigen, so ist der Zuschreibung kaum etwas Wesentliches zuzusetzen. U. E. gehört allerdings die Auferstehungsszene des Altares nicht der Hand Douvermanns, wenn sie ziemlich selbstverständlich auch in die Werkstatt zu verlegen ist. Schon die überraschende Beweglichkeit dieser Szene, die ja auch offensichtlich nicht mit der der beiden anderen Szenen übereinstimmt, läßt auf eine andere Hand schließen. Dazu aber auch die Gestaltung der Männerfiguren, die, wie gesagt, wohl Douvermannsche Werkstatt zeigen, aber nicht seine eigentliche Art. Außerdem wirken die vier Soldatenfiguren etwas sehr holperig und grotesk-unharmonisch gegenüber den Vergleichsszenen nebenan.

Der von Witte vorgeschlagene Vergleich mit dem Schmerzenaltar in Calcar ist unbedingt anzunehmen; aber eben auch nur für die Kreuzabnahme und die Grablegung, die sich dann als unbedingt Douvermannsch erweisen.

Bis auf die dritte Szene also schließen wir uns der Auffassung und Darlegung Wittes an und schreiben dieses Werk, das Heinrich Douvermann im übrigen keine Unehre in vielen Details und im Gesamtbau macht, unserem Künstler zu.

2. Grablegungsgruppe

Eine Gruppe in Uedem, die Clemen[2]) für Douvermann in Anspruch nimmt. Leider ist es uns nicht möglich gewesen, dieses

[1]) Witte, a. a. O. S. 170.
„Es mutet gewiß merkwürdig an, wenn er (H. D.) auf dem schönen Altare im Schnütgenmuseum die Passion in drei Einzelszenen schildern will und bei dieser Dreiteilung neben der Kreuzabnahme und Grablegung als dritte Szene die Auferstehung schildert, indem er diese Gruppe in der Hauptsache aus großfigurigen, bizarr gekleideten und gestikulierenden Kriegsknechten zusammensetzt, während die Gestalt des Auferstandenen ... nur einen ganz geringen Raum zur Verfügung hatte. Dieser Altar kann nur unmittelbar mt dem Schmerzenaltar in Kalkar betrachtet werden. Er bedeutet einen bedeutsamen Schritt Douvermanns zur seelischen Vertiefung, aber auch zur Renaissance. Die Typen kehren vielfach auf beiden Werken wieder."

[2]) Clemen, a. a. O., Kreis Kleve, S. 150
„Grablegung, treffliche Gruppe in Eichenholz, unbemalt aus der Kalkarer Schule um 1522, den Arbeiten Meister Douvermanns verwandt . . ."

Werk zu Gesicht zu bekommen, weder am Ort noch im Bild, so daß wir jedes Eingehen auf diese Zuschreibung ablehnen müssen.

3. Anbetung

Gemeint ist eine Anbetung der Könige, die sich im Johannesaltar in Xanten befindet.

Diese Zuschreibung, von der Witte im II. Tafelband Seite 230 eine Abbildung bringt, scheint uns nicht zuverlässig gesichert. Wohl existieren verwandte Details mit dem Clever Marienaltar, aber doch in sehr geringer Anzahl. Zudem ist nicht anzunehmen, daß der Douvermann, der in dieser Zeit an den Magdalenenstatuen und sonstigen Werken arbeitet, der, wie wir sahen, auf der Höhe seines Künstlertums stand, nach einem Zwischenraum von 20 Jahren künstlerischer Arbeit, ein solches, doch nicht gerade hochkünstlerisches Werk, nachschaffen sollte nach einem Werk frühester Zeit. Mag sein, daß er an einigem geholfen hat, das Gesamtwerk können wir ihm nicht zuschreiben.

4. Geburt Christi

Wir haben diese Gruppe, die Clemen[1]) angibt, nicht gesehen. Da sie außerdem bei Clemen ohne Beschreibung bleibt, können wir kein Urteil abgeben, beschränken uns also auf die bloße Mitteilung.

5. Katharinafigur

Aus den zugeschriebenen Werken dürfte diese Figur zu den bemerkenswertesten gehören, als Zuschreibung sowohl, wie als Werk überhaupt.

Witte bringt im III. Tafelband Seite 331 eine glückliche Nebeneinanderstellung der beiden besprochenen Magdalenenfiguren neben der hier angeführten Katharina.

Die Figur steht in Uedem und wird von Witte auf die Zeit um 1540 angesetzt, eine Datierung, mit der wir durchaus einverstanden sein können, wenn wir zur Crispinusmagdalena einen genügenden Abstand nehmen; denn die Stoffbehandlung weist ohne Zweifel Verschiedenartigkeiten auf, die nicht bei gleichzeitiger Bearbeitung hätten entstehen können. Der Katharinafigur fehlt das spielerisch Leichte und pikant-locker Gelöste der Crispinusmagdalena, was im übrigen aber nicht zum Nachteil des Werkes ist. Es fehlt ihr aber auch die Delikatesse der Magdalenenstatue, das Grazile, überfeinert Künstlerische. Was ihr also im Vergleich zur Crispinusmagdalena zugute kommt, fehlt ihr gegenüber der anderen. Die Neigung des Körpers, die in dieser Form nicht gerade direktes Stilelement ist, findet sich bei der Katharina gleich der der Magdalenenstatue.

---

[1]) Clemen, a. a. O., Kreis Kleve, S. 64.

Die Behandlung des Halsausschnittes weist größe Ähnlichkeiten auf. Der geschlitzte und abgebundene Ärmel neigt zur Art der Crispinusmagdalena.

Das um die Taille gelegte schmale Tuch mit der Schlaufe fehlt zwar, findet aber eine Art Pendant in der Verlängerung der Gürtelschnalle, die zwei, bis zum Boden herabfallende, zu Knoten verdickte, Bandenden zeigt.

Der Schuh läßt, als das unbearbeitete Stück Holz, auf die Art Douvermanns schließen.

Die Faltengebung dagegen läßt ein wenig stutzig werden, entspricht bei näherer Betrachtung aber doch wenigstens dem Charakter der anderen Figuren. Analog der Magdalenenstatue rafft die Katharina das Gewand mit der linken Hand; dem Kanon nach aber analog der Crispinusmagdalena flattert das Gewandende wie hochgerissen und im Augenblick des Hochschnellens dargestellt.

Es finden sich also genügend Anhaltspunkte (man beachte außerdem auch noch die fein geformte Hand), die auf Douvermanns Art schließen lassen und die Zuschreibung rechtfertigen.

Die Arbeit liegt in den letzten Lebensjahren des Künstlers und neigt in ihrem Stilwollen zur „neuen Linie“: der Renaissance, sogar schon zur Hochrenaissance.

Mit Ausnahme der hochgerissenen Gewandfalte atmet das Werk eine fast heroisch wirkende Ruhe, Feierlichkeit und Ernsthaftigkeit. Hier ist der Künstler dem lebendigen Vorbilde gerecht geworden, das Katharina als eine kluge, fast weise Jungfrau zeigt.

Der Ernst wird jedoch ein wenig gestört durch die etwas zu sehr spielerisch wirkende Verknüpfung der Zöpfe unterhalb der Brust und durch die ebenso wirkende Überkreuzung der beiden Gürtelbandenden auf dem Boden.

Douvermann scheint im übrigen auch hier nach einem Modell gearbeitet zu haben, das wohl das gleiche gewesen ist, wie das der Crispinusmagdalena.

Es ist eine Figur, dargestellt mit dem Schwert, aber ohne das sonst übliche Zeichen des zerbrochenen Rades, die die Reihe der bemerkenswerten Werke unseres Künstlers füllen hilft und einen weiteren Beitrag für die künstlerischen Möglichkeiten Heinrich Douvermanns liefert.

6. Nikolausfigur

Nach Reiners beherbergt die Sammlung Langenberg in Goch eine Nikolausfigur, die er Heinrich Douvermann zuschreibt.

Wir haben die Figur nicht gesehen und auch keine genügende Beschreibung gefunden, sehen also von einer Beurteilung ab.

7. Heiligenfigur

Ebenso müssen wir uns verhalten bei einer, auch von Reiners, angeführten Figur, einer Heiligen im nördlichen Nebenaltar in Hanselaer.

8. Christopherus

Im II. Tafelband, Seite 232, führt Witte eine Christopherusfigur vor, die er Heinrich Douvermann zuschreibt und auf die Zeit um 1530 datiert.

Wir können uns mit dieser Zuschreibung nicht ganz einverstanden erklären, ebenso nicht mit der Datierung, die uns, dem Werk entsprechend, zu spät erscheint.

Wir müssen vermuten, daß Witte bei der Beurteilung dieses Werkes nicht von der Figur des Christopherus ausgegangen ist, sondern von dem Christkind, das auf den Schultern des Heiligen sitzt. Dieses Kind trägt allerdings stark ausgeprägte Douvermannsche Züge, die fast ohne jeden Zweifel die Zuschreibung dieses Details gestatten. (Siehe Anmerkung Seite 56.)

Jedoch ist das für die eigentliche Figur nicht zu sagen. Außer den Stirnlocken, die aber ja auch von anderen Meistern gearbeitet wurden, zeigt das Gesicht nichts, was an Douvermann erinnert. Und auch in der Faltengebung zeigt sich auch nichts, das auf ihn schließen läßt. Im Gegenteil ist die Knitterigkeit und überstarke Typisierung eine Art, die Douvermann, jedenfalls in dieser Konsequenz fremd ist.

Ob wir es hier wieder mit einer Werkstattarbeit zu tun haben, bei der Douvermann eben nur das Kind gearbeitet hat, ist nicht zu sagen, da auch darauf nichts hinweist. Da die Figur des Kindes jedoch mit ziemlicher Sicherheit als von Douvermann anzusehen ist, läßt sich vielleicht annehmen, daß er die Arbeit begann, aber aus irgendwelchen unbekannten Gründen nicht fortgesetzt hat.

9. Margaretha

Neben die gerade besprochene Christopherusfigur stellt Witte auf derselben Seite eine Figur der hl. Margaretha, die sich im Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin befindet.

Auf den ersten Blick fällt eine seltsame Übereinstimmung mit einer anderen Arbeit Heinrich Douvermanns auf, mit dem Marienleuchter aus Calcar, in dem wir die Rückseitenmadonna Douvermann zuschrieben. Und zwar liegt hier die Parallele in der Anordnung der Haare, die wie Rosen gelegt, über die Schulter bis zur Mitte des Körpers fallen. Das Gesicht erinnert an die Art Douvermanns, während die Behandlung der Oberkörperpartie andersartig erscheint.

Die Faltengebung dagegen spricht wieder sehr für Douvermann und erinnert in dem Gesamtbau an die der Magdalenen

und an die der Katharina. Auch der Schuh zeigt hier wieder die Art unseres Künstlers.

Wir können dieser Zuschreibung also wohl uneingeschränkt zustimmen, was wir um so lieber tun, da sich uns diese Figur als ein liebenswürdiges, ansprechendes Werk dartut, das Heinrich Douvermann in gutem künstlerischen Lichte zeigt.

10. Apollonia

Hier wird von Lüthgen[1]) ein interessantes Werk Heinrich Douvermann zugeschrieben, das sich in der Sammlung Seligmann (Köln) befindet.

Gesicht und Halsausschnitt tragen die bekannten Zeichen Douvermannscher Art. Sie haben Lüthgen wohl auch zu der Zuschreibung veranlaßt, die wir im übrigen für gerechtfertigt halten, da außerdem die Art der Gewandraffung und wieder der Schuh dafür sprechen.

Interessant ist hier, wie wir schon einmal bei der Magdalenenstatue sagen konnten, die Ablösung der Wirklichkeit in die künstlerische Darstellung. Die wirkliche Appollonia war eine hochbetagte Frau, während wir hier eine lebensfrohe junge Dame vor uns haben, die nichts von Alter oder Gebrechlichkeit zeigt, die aber auch nichts von der heroischen Größe eines Todes für Christus ahnen läßt.

Die Vermutung liegt nahe, daß Douvermann sowohl wie der Auftraggeber von der Heiligen nicht viel mehr wußten, als daß ihr Attribut eine Zange ist, die einen Zahn hält. Die Palme der Märtyrer ist außerdem noch durch ein Buch ersetzt, so daß also von dem lebendigen Vorbild tatsächlich kaum etwas übriggeblieben ist.

Das Gesicht erinnert an das der Magdalenenstatue in Calcar, nebenbei auch die Körperhaltung, die hier allerdings in umgekehrter Weise vor uns erscheint.

Immer wiederkehrend, also auch bei dieser Apolloniafigur, ist das geraffte Gewand, das nun aber in dieser Art noch nicht die Delikatesse und künstlerische Feinheit aufweist, wie bei den Magdalenenstatuen.

Diese Figur ist also als stilistische Vorläuferin anzusehen, wofür auch die noch unbearbeitete Mitte des Vorderkörpers spricht. Das schmale Tuch mit der Schlaufe und hängenden Enden fehlt noch, deutet sich aber entfernt in dem nach unten zu fallenden Gürtelband an, das im übrigen eine bemerkenswerte Werkbehandlung zeigt, die sich in dem mannigfachen Fransenspiel äußert.

Die strenge Falte, die vom linken Fuß, dem Fuß des Spielbeines, zum rechten Arm geht, ist uns ebenfalls aus den späteren

[1]) Eugen Lüthgen: „Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz." Bonn 1921. Abbildung auf Seite 95.

Figuren bekannt, wobei auffällt, daß zur Schaffung dieser Falte zu einem Griff Zuflucht genommen wurde, der nun ganz aus der künstlerischen Gestaltung heraus dem täglichen Leben entnommen erscheint: die Frau tritt mit dem Fuß auf ihr Gewand, das dadurch gezogen und gestrafft wird. Diese, man möchte sagen, liebenswürdige Note hilft dazu, der Figur etwas freundlich Spielerisches zu geben und eine bestimmte Leichtigkeit zu verschaffen.

In ihrer Darstellung steht sie zwischen den Stilformen und äußert schon dadurch eine gewisse Eigenwilligkeit und Eigenständigkeit, die wir ja auch als Douvermanns Art erkannt haben.

Wir stimmen also der Zuschreibung zu und halten diese Holzplastik für eines der bemerkenswerten Werke Douvermanns.

11. Marienaltar, Cleve

Dieser Altar ist das erste archivalisch nachweisbare Werk Heinrich Douvermanns, das er um 1510 in Auftrag erhielt. Die Abbildung, die Witte im II. Tafelband, Seite 222, bringt, ist nicht ganz vollständig, läßt aber doch einen Überblick zu.

Douvermann hat diesen Altar nicht alleine gefertigt, sondern gemeinsam mit einem anderen Künster: Jacob Dericks. Deutlich zeigen sich daher auch die verschiedenen Arten der Bearbeitung.

Douvermann selbst ist, da das Werk der Frühzeit des Schaffens angehört, nicht klar und genau zu erkennen, obwohl Einzelfiguren das Gepräge seiner Hand tragen.

Es ist keine große, überragende Arbeit, jedenfalls nicht in der kompositorischen Anlage, was vermuten ließe, daß hierfür Jacob Dericks zuständig gewesen ist; denn anderen Details gegenüber zeigen das Rankwerk und seine Figuren (dies ist ja doch die Spezialität Douvermanns) schon die guten Möglichkeiten Douvermannschen Könnens. Dem, was Witte[1]) schreibt, können wir nicht in allem zustimmen, wie wir schon in bezug auf die „Durch-

[1]) Witte, a. a. O. S. 169.

„Interessant ist aber, wie er (H. D.) die im Klever Altare einmal gewonnenen Typen durch seine ganze Schaffensperiode schleppt und einzelne sogar zweitmalig erst am Ende derselben wieder verwendet. Das ist gewiß kein Zeichen übermäßiger Begabung und großen Verantwortungsgefühls. Die verblüffende Verschiedenheit in der Qualität wie in der Durchführung seiner Arbeiten ist nur zu erklären aus dem ausgedehnten Werkstattbetriebe und der schwankenden Persönlichkeit des Meisters."

U. E. hätte Witte, da er selbst einen ausgedehnten Werkstattbetrieb annimmt, auch feststellen müssen, daß ihm der Irrtum unterlaufen konnte, Douvermann für ein Werk verantwortlich zu machen, ohne daß dieser dieses Werk tatsächlich gearbeitet hat. Dadurch würde sich dann für Witte sogleich eine andere Beurteilungsrichtung ergeben haben, die unserem Künstler um sehr vieles gerechter geworden wäre, was ja dann insgesamt der Forschung zugute kommt.

Gerade an dieser Stelle zeigen sich die ungüstigen Folgen der nicht klar durchgeführten Analyse, die den Künstler in einem sehr schlechten Lichte erscheinen läßt, und ihm schon zu Beginn des Schaffens einen Stempel aufdrückt, der ihn in einer Art bezeichnend festlegt, die oft unrichtig ist.

schleppung eines Typs" (siehe hier unter 3) sagten, so daß also von Verantwortungslosigkeit und übler Begabung nicht die Rede sein kann.

Wir schreiben Heinrich Douvermann an diesem Werk zu: Das Rankwerk der Jessewurzel und Einzelfiguren (Madonnen) der Geburt und Anbetung. Für das übrige müssen wir u. E. Jacob Dericks verantwortlich zeichnen lassen. (Siehe Anmerkung S. 56.)

Dadurch ergibt sich auch die Berechtigung dafür, daß dieses Werk, doch das erste unseres Künstlers, nun hier an dieser Stelle unserer Besprechung auftritt, da wir es eben an Wichtigkeit den anderen Werken nachordnen müssen.

12. Pietà, Xanten

Als letztes wollen wir kurz auf ein Werk eingehen, das als Heinrich von Holt archivalisch festgelegt ist. Dieser soll es 1538 der Michaelskapelle in Xanten geliefert haben. Wir müssen diese Arbeit als von Douvermann gefertigt ablehnen, da sie keinerlei Anhaltspunkte für eine Zuschreibung bietet. Wir müssen vermuten, daß es sich hier um einen Irrtum des Urkundenschreibers handelt, der aus einem uns unbekannten Grunde einer Verwechslung oder Falschschreibung zum Opfer gefallen ist. Es als ein Jugendwerk Douvermanns anzusehen, das dann früher angefertigt, aber erst später geliefert worden ist, halten wir auch nicht für angängig, da, wie schon gesagt, sich keine Züge in Behandlungsart und Komposition feststellen lassen, die auf unseren Künstler schließen lassen.

Die Möglichkeit oder auch Wahrscheinlichkeit, daß Douvermann 1538 eine Pietà lieferte, bleibt natürlich nach wie vor bestehen, es ist aber zu vermuten, daß das gemeinte Werk nicht mehr vorhanden ist.

13. Verkündigungsgruppe

Diese Gruppe befindet sich im Roselius-Haus in Bremen und stellt eine überaus liebenswerte Komposition dar, die sich auch leicht und eindeutig als von Douvermann gearbeitet erkennen läßt. Sie ist der Verkündigungsgruppe von 1531 stilistisch verwandt, hat aber größere Härten und stärkere Kantungen, besonders in der Engelfigur, während die Maria in der Haarbehandlung der Margarethenfigur ähnelt, in den anderen Details aber eine erfreuliche Selbständigkeit weicher, warmer Linien- und Formführung aufzeigt. Die Höhe der Marienfigur beträgt 88 cm, die des Engels 112 cm. Als Entstehungszeit ist 1522/23 anzusetzen.

Schluß

Zum Schluß sollen, kurz zusammengefaßt, die gefundenen Ergebnisse noch einmal gezeigt werden.

Wir haben gesehen, daß die Lebensgeschichte unseres Künstlers ziemlich im Dunkeln liegt. Nur ein kleiner Ausschnitt von etwas über 30 Jahren ist uns zuverlässig sicher, aber doch auch wieder nicht so klar, daß wir abschließend etwas über das Leben sagen könnten. Nur hypothetisch können wir festsetzen, daß Heinrich Douvermann in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts geboren wurde und um die Mitte des 16. Jahrhunderts starb. Zu Anfang dieses Jahrhunderts liegt dann auch die Hauptschaffensperiode, die die wertvollsten Werke seiner Hand hervorgebracht hat.

Zu den archivalisch sicheren Arbeiten treten in dieser Zeit eine Reihe hervorragender anderer Werke, die sich in der Hauptsache als Statuen erweisen und Heinrich Douvermann als einen Künstler zeigen, der dem Material wie der Komposition in jeder Weise gerecht zu werden versteht.

Er läßt sich in die Reihe der Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit einreihen als ein Mensch mit hoher künstlerischer Kraft und Gestaltungsfülle, die ihn in einigen seiner Werke sogar weit über das Allgemeine hinausrücken läßt in die Zahl derjenigen Künstler, die über die Grenze ihres eigentlichen Arbeitsgebietes hinaus der Gesamtheit bekannt zu werden verdienen. Daß das bisher nicht geschehen ist, ist eine Erscheinung, die er mit seiner Heimat und seinem Arbeitsgebiet gemeinsam hat. Der Niederrhein hat sich im Bereich der großen Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte den ihm gebührenden Raum nicht erwerben können. Wir wollen die Ursache hierfür nicht untersuchen, wollen aber in diesem Werk einen Beitrag liefern, der einen Weg dazu zeigen kann. Sollte das dieser Arbeit beschieden sein, dann würde der Wunsch vieler Freunde des Niederrheins in Erfüllung gehen.

Eine, soweit möglich, klare Übersicht über die gefundenen Ergebnisse scheint uns eine Tabelle zu sein, die die nach unseren neuesten Untersuchungen erkanten Forschungen zusammenstellen kann. Wir werden die, nach unserer Auffassung, zu Douvermann gehörenden Werke in chronologischer Folge aufzeigen und so eine Lebens- und Künstlergeschichte in Daten bringen, die in das Dunkel ein wenig Licht geben kann.

Hatten wir in früheren Tabellen eine Aufstellung gebracht, die sich aus den Forschungsergebnissen der vorherigen Zeit zu-

sammenstellte, so wird diese Folgende eine abschließende Form darstellen, die als gesichert und eindeutig und als Ergänzung oder Erneuerung der Tabelle, Seite 16 und 17, gelten kann. (Neue Ergebnisse: Jahreszahl in Kursiv).

c. 1482 Heinrich Douvermann geboren.
1510 Auftrag für den Marienaltar in Cleve.
1514 Schlußsteine für den Xantener Dom.
1515 zuletzt in Cleve genannt.
1517 Bürgerrecht in Calcar, wohnt in einem, der Kirche gehörenden Haus, in dem er auch die Werkstatt hat.
1518 Auftrag für den Siebenschmerzenaltar in Calcar. Vertrag wird mit ihm geschlossen.
1518 Vollendung des Marienleuchters in Calcar.
1519 arbeitet man an seinem Haus.
1519 verfertigt er das Kind der Christopherusstatue.
1520 Kreuzigungsgruppe nach Uedem. Bezahlung für Schmerzenaltar, für Malz und Weizen.
1520 Margarethafigur.
1521 ein Vertragsabschluß mit ihm.
1522 Vollendung des Schmerzenaltares.
1523 Verkündigungsgruppe in Bremen, wird an seinem Haus gearbeitet.
1523 arbeitet er an der Magdalenenstatue.
1524 Mietfestsetzung und Hausreparatur.
1526 Anfertigung der Verkündigungsgruppe, die er 1531 liefert.
1528 Bezahlung einer Statue des Schmerzenaltares.
1528 Apolloniafigur.
1530 Passionsaltar des Schnütgenmuseums.
1531 Lieferung der Verkündigungsgruppe und dreier Bildwerke nach Xanten.
1533 Büsten für den Hochaltar (Werkstatt).
1534 Lieferung der Pietà.
1535 Hochaltarbüsten (Werkstatt). Auftrag für den Marienaltar in Xanten.
c. 1535 Crispinusmagdalena.
1536 Hochaltarbüsten (Werkstatt). Der Marienaltar wird im Xantener Dom aufgestellt.
1538 Lieferung der Pietà, Michaelskapelle in Xanten.
1540 Restauration zweier Engelsfiguren.
c. 1540 Katharinafigur.
1544 Hochaltarbüsten und drei weitere Statuen.
1545 Todesjahr Heinrich Douvermanns.

Wir möchten nicht zum Abschluß unserer Untersuchung kommen, ohne auf eine Auffassung zurückzugreifen, die wir oben (siehe Seite 15) angaben, als wir davon sprachen, daß u. E. die künstlerische Art Douvermanns bis zum Berendonckkalvarienberg in Xanten reiche.

Wir wollen gleich dazu sagen, daß diese Bildnisgruppe nicht von der Hand unseres Künstlers stammt, daß sie aber Züge und Handschrift Heinrich Douvermanns erkennen läßt.

Vermutlich hat Douvermann, der ja kein Steinbildhauer war, Zeichnungen oder Vorlagen geliefert, jedenfalls wohl für Figuren der Kreuzigungsgruppe. Man sehe sich die zusammengesunkene Maria und die halb kniende Magdalena an, auch noch die Magdalena der Grablegungsgruppe.

Bei der Maria ist sofort in die Augen fallend das um die Taille gelegte schmale Tuch mit Schlaufe und herabhängenden Enden, ein Zeichen, das wir als typisch für Douvermann erkannten.

Bei der Magdalena zeigen Halsausschnittbehandlung und der abgebundene Ärmel ebenfalls die charakteristischen Zeichen der Art unseres Künstlers.

Diese wenigen Anzeichen lassen schon sehr stark die angegebene Vermutung aufkommen; denn selbst dann, wenn Douvermann nicht die Vorlagen lieferte, hat sich der Meister des Kalvarienberges übermächtig stark von der Formgebung und Kompositionsart Douvermanns beeinflussen lassen. Das erscheint im übrigen nicht unnatürlich, da diese Gruppe in die künstlerische Hochzeit unseres Künstlers fällt, also Vergleiche und Angleichungen oder auch praktische Hilfe keineswegs ausgeschlossen sind.

Ob direkte oder indirekte Beeinflussung, wesentlich ist, daß die Anlehnung deutlich zu erkennen ist, was unsere Auffassung bestätigt und kräftigt, daß wir in Heinrich Douvermann einen der besten und fähigsten Künstler der damaligen Zeit sehen können, der, zwischen dem Stilwandel stehend, als eine eigenwillige und eigenstarke Künstlerpersönlichkeit erscheint.

Anmerkungen

1. Anmerkung zu Seite 34.

Um die Urheberschaft Heinrch Bernts am Leuchter feststellen zu können, wird vergleichsweise am besten das Chorgestühl der Calcarer Kirche zugezogen, das nachweislich Bernts Arbeit ist.

Hier lassen sich verschiedene charakteristische Kennzeichen für Heinrich Bernts entziffern.

Parallel mit den gotischen Spitzbogenreliefs der Gestühlsgewände gehen die Filigranverzierungen an den Kerzenhaltern des Leuchters, die sich von ähnlichen Douvermannschen Stücken durch, mehr in das Goldschmiedegewerbe gehende, Ziselierung unterscheiden. Douvermann formte die Blätter mehr ihrem natürlichen Sein entsprechend, während sie bei Bernts der spätgotischen Typisierung entsprechend eine Umformung erfahren.

Mit genauer Sicherheit sprechen diese Anzeichen für ein Werkstück Heinrich Bernts', der im übrigen, wie ja auch Witte erwähnt, nicht über eine mehr oder weniger gute handwerkliche Leistung hinauskommt.

Wir schrieben Bernts die beiden Jesusknaben zu, die die Madonnen tragen.

Auch hierfür ist ein Vergleich zu setzen mit den oben erwähnten Chorgestühlen in Calcar.

Dort zeigt uns Bernts mehrere Wangen- und Aufsatzfiguren, die ihn deutlich charakterisieren. Dabei ergeben sich für ihn einige typische Kennzeichen seiner Art:

1. dicke Augenlider, das heißt, zu große Oberlider, die das Auge dem fast verschwindenden Unterlid gegenüber wie krankhaft dick erscheinen lassen. Es ist dies ein besonders klares Merkmal seiner Art, da es immer wiederkehrt und wohl eine besondere Liebhaberei Bernts bedeutet.

2. Ein breit gezogener lächelnder Mund, dessen Lippen nur andeutungsweise gearbeitet sind.

3. Eine stark vom Nasenrücken abgesetzte Stirn, die als d a s Kennzeichen Bernts' angesehen werden kann in dieser scharfen unanatomischen Form. Man vergleiche dazu die Papstfigur des Chorgestühls, die Witte im II. Tafelband, Seite 244, bringt, um diese Eigenart ganz klar zu sehen.

4. Ein kurzer, gedrungener Hals, der den Kopf fast ohne Übergang auf die Schultern des Körpers setzt, der den Figuren so einen ungekonnten, gedrückten, unorganischen Akzent verleiht, der Bernts als den Handwerker erkennen läßt und ihm eine Meisterschaft absprechen muß. Dazu, und auch dadurch unterstützt, ein überdicker Kopf.

5. Im direkten Gegensatz zu Douvermann zeigt Bernts spitze Schuhe, die allerdings auch kaum ausgearbeitet sind, ihn aber deshalb doch ganz klar von Douvermann unterscheiden.

6. Und nicht als letztes der typisierte Faltenwurf, der sich in rein schematischer Ordnung, als reines Stilelement der ausgehenden Gotik, zeigt. Jede persönliche Anteilnahme scheidet hier aus.

Nach diser Festlegung der charakteristischen Zeichen Heinrich Bernts' scheint unsere oben aufgestellte Behauptung und Zuschreibung zu recht er-

wiesen. Die beiden Jesusknaben zeigen die, für ihn zutreffenden, Punkte eindeutig und klar, so daß wir die Folgerung machen können, daß Bernts' den Leuchter in Auftrag bekam, ihn aber nicht zu lösen fähig war. Man holte sich dann einen Meister hinzu, der den gestellten Anforderungen gewachsen war.

Arnt von Tricht nun scheidet deshalb als direkter Bearbeiter aus, da seine Art, wie sie sich im Marienaltar in Xanten zeigt, stilistisch einer späteren Epoche angehört, die bei diesem Werk aber noch nicht so zu erkennen ist.

Was ihm zuzuschreiben wäre, haben wir oben schon erwähnt, und dafür spricht eine gewisse Beweglichkeit, die seinen Werken ja eigen ist, dem Leuchter aber eben fehlt.

Wenn also Arnt von Tricht beschäftigt gewesen ist, dann eben nur hier bei diesen erwähnten Engelsfiguren.

Es zeigen in der Bearbeitung des Calcarer Leuchters die Art und Handhabe dreier Meister, allerdings in ungleicher Arbeitsverteilung, aber doch in ziemlicher Klarheit abgrenzbar.

2. Anmerkung zu Seite 48

Wir wollen die Zuschreibung dieser Figur nicht vornehmen, ohne kurz auf die Kennzeichen einzugehen, die uns zu unserer Bestimmung veranlassen.

Das zumeist Auffallende ist die Gesichtsbildung des Kinderkopfes, die stark an die Figuren des Schmerzen- und Marienaltares in Calcar und Xanten erinnert: die schmale Nase, die aufgetriebenen Wangen und der etwas breit gezogene Mund. Dazu sehen wir noch die stilisierten Augenbrauen. Die Haarbildung, nicht gerade typisch für Douvermann, da sie vielen Künstlern eignet, läßt aber doch seine Art erkennen. Dann sehen wir als Merkmal die schon durchgeformte kleine Hand, die das Kind segnend erhoben hat. Die Behandlung des Gewandes läßt in seiner Art nichts Direktes erkennen, spricht aber auch nicht gegen Douvermann.

Die ganze Bildung dieses Details zeigt die Handschrift unseres Künstlers besonders gut im Vergleich mit der tragenden Christopherusfigur. Die Kopfbildung des Christopherus ist ganz außerhalb der Art Douvermanns, wenn auch die „Rosetten" der Stirnlocken von ihm gearbeitet sein könnten, was ja unserer Behauptung nahe kommt, daß er dieses Werk begann, ohne ausführen zu können.

Die Gesichtsbildung mit den eingefallenen Wangen, das starke Absetzen von Stirn und Nase und auch die Behandlung des Bartes widerspricht geradezu dem Gestaltungskanon Heinrich Douvermanns. Ebenso ist die Bearbeitung der Hand zu steif und ungeformt, ohne die sonst gefundene Schönheit.

3. Anmerkung zu Seite 51

Der Nachweis der angezeigten Zuschreibungen soll an dieser Stelle erbracht werden.

Für die Zuschreibung der Jessewurzel wollen wir eine Figur herausnehmen, die im Altarraum rechts unmittelbar neben der Madonna der Hirtenanbetung sich befindet. Es handelt sich hier um eine Königsfigur, die aus der Ranke heraustretend, frei zu erkennen ist,

Entsprechend der früher liegenden Schaffensperiode ist die Haltung steifer als die der analogen Figuren der Marienaltäre, jedoch schon so, daß sie eine Hand zeigen, die sich durch künstlerische Qualität auszeichnet.

Douvermann erkennen wir in dieser Figur an der Gesichtsbildung, dann aber auch an der Behandlung der Oberkörperpartie, die hier bei einer männlichen Figur ein Mieder anbringt. Bezeichnend sind wieder die Hände in

ihrer schönen Form, wenn die rechte Hand auch eine gewisse Verkrampfung zeigt.

Die Fuß- und Schuhbildung dagegen gibt ganz eindeutigen Aufschluß für seine hier schon geübte Art. Bemerkenswert ist dabei noch, daß er hier seine „Abneigung' gegen dieses Detail so klar werden läßt, wie kaum sonst, da er den Schaft des Stiefels in ornamentartiger Form belebt, dagegen den Schuh selbst völlig unausgeführt stehen läßt.

Diesen bekannten Gestaltungsprinzipien folgen im Durchschnitt alle übrigen Figuren, soweit sie erkennbar sind und sich nicht in dem Geranke des Wurzelwerkes verlieren.

Die Verästelung der Wurzel selbst zeigt an manchen Stellen schon den überragenden Künstler der Calcarer und Xantener Arbeit, so etwa die rechte untere Altarecke, die linke und rechte obere Altarecke etc.

Die Madonna der Hirtenanbetung trägt im Gesicht die bekannten Züge der Bearbeitungsweise Douvermanns: die schmale Nase, die ausgefüllten Wangen, dazu wieder die stilisierten Augenbrauen. Die Gewandbehandlung mit dem Mieder läßt eine Vorahnung für spätere Ausführungen zu, die sich hier in ihren Anfängen zeigen, aber nicht ohne Glück ausgeführt sind. Die Faltengebung läßt eine bestimmte Eigenwilligkeit erkennen, die die Form in etwa zwingen will: die Madonna kniet auf ihrem Kleid, das dadurch gestrafft wird und so drei strenge Vertikalfalten erstehen läßt. Wir denken dabei an die Apolloniafigur (S. 49), die ein ähnliches Thema zeigt.

In der Dreikönigsgruppe ist die Madonna aus gleichen Stilanalogien heraus Douvermann zuzuschreiben.

Literaturverzeichnis

Calcar:

1. Kirchenrechnungen;
2. Rechnungen der Liebfrauenbruderschaft;
3. Rechnungen der Annabruderschaft;
4. Stadtrechnungen.

Cleve :

1. Cellerarrechnungen der Stiftskirche;
2. Fabrikrechnungen der Stiftskirche.

Wesel:

1. Stadtrechnungen;
2. Rechnungen der Nikolauskirche.

Xanten:

1. Thesaurarrechnungen;
2. Urkunde, Stadtarchiv, 20. Mai 1376.

Aus'm Werth, Ernst: „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden." Leipzig 1857—1868.

Bach, Friedrich: „Mittelrheinische Kunst." Frankfurt 1910.

Beißel, Stephan S. J.: „Die Bauführung des Mittelalters." 3 Bände. Freiburg (Br.) 1889.

Beißel, Stephan, S. J.: „Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters." Freiburg 1909.

Clemen, Paul: „Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz." Düsseldorf 1892.

Creutz, Max: „Beiträge und Studien zur niederrheinischen Plastik." Ztschr. f. christl. Kunst, Düsseldorf 1914.

Dehio, Georg: „Geschichte der deutschen Kunst." Berlin 1923.

Gerstenberg, Karl: „Deutsche Sondergotik." München 1914.

Hamann, Richard: „Geschichte der Kunst." Berlin 1933.

Heimerici opera I et II, Handschrift Xanten 1488.

Haendcke, B.: „Niederländischer Einfluß auf die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts." Ztschr. f. bild. Kunst. Leipzig 1911.

Kamphausen, Alfred: „Die niederrheinische Plastik im 16. Jahrhundert." Düsseldorf 1931.

Klapheck, Richard: „Der Dom zu Xanten und seine Kunstschätze." Berlin 1930.

Lüthgen, Eugen: „Gotische Plastik in den Rheinlanden." Bonn 1924.

Lüthgen, Eugen: „Die niederrheinische Plastk von der Gotik bis zur Renaissance." Studien z. dtsch. Kunstgesch. Straßburg 1917.

Lüthgen, Eugen: „Spätgotik und Frührenaissance in der niederrheinischen Bildnerei:." Rheinlande, Monatsschrift f. dtsch. Kunst. Düsseldorf 1915.

Nordhoff, J. B.: „Archivalische Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nikolaikirche zu Kalkar" Ztschr. Organ für christliche Kunst, XVIII, 1868.

Rosenberg, Adolf: „Handbuch der Kunstgeschichte." Bielefeld u. Leipzig 1921.

Scheibler: „Maler und Bildschnitzer der sogen. Schule von Calcar." Ztschr. f. chr. Kunst, XVIII.

Scholten, Robert: „Die Stadt Cleve, Beiträge ..." Cleve 1879.

Thiene-Becker: „Allgemeines Künstler-Lexikon."

Wickenhagen-Uhde: „Geschichte der Kunst." Stuttgart 1928.

Witte, Fritz: „Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln." Berlin 1912.

Witte, Fritz: „Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein." Berlin 1932.

Wolff, J. A.: „Geschichte der Stadt Calcar." Frankfurt 1893.

Wolff, J. A.: „Die Nikolaikirche zu Kalkar, ihre Kunstdenkmäler und Künstler archivalisch und archäologisch untersucht." Kalkar 1880.

Lebenslauf

Am 29. Dezember 1907 wurde ich, Carl Louis, in Düsseldorf (Rheinl.) geboren. Dort besuchte ich die Vorschule und die Sexta. Dann besuchte ich wechselnd die Gymnasien zu Münster, Warendorf und die Oberschule in Olpe i. W., an der ich 1930 mein Abiturientenexamen bestand. Ich studierte dann drei Semester in Berlin Philosophie, Kunstgeschichte und Theatergeschichte und darauf fünf Semester Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik in Münster i. W. Die mündliche Doktorprüfung bestand ich am 14. Januar 1936.

Meine akademischen Lehrer waren u. a. die Herren Professoren: Herrmann, Kauffmann, Petersen, Waetzold, Baumgardt, G. Müller, Wust und Wackernagel. Ihnen schulde ich meinen aufrichtigen Dank.

Herrn Prof. Dr. Martin Wackernagel möchte ich an dieser Stelle noch einmal ganz besonders und herzlich danken.